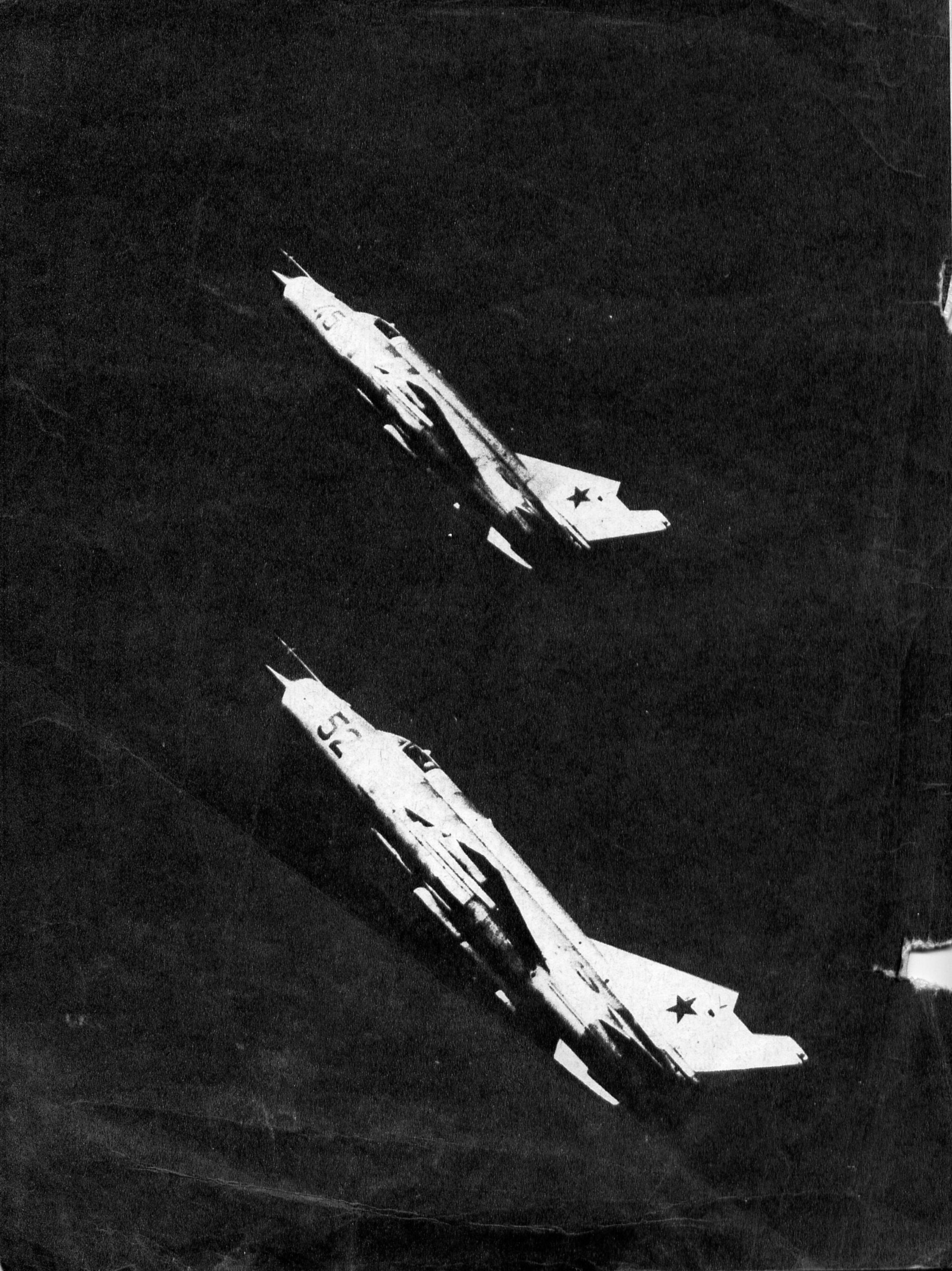
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 82 2

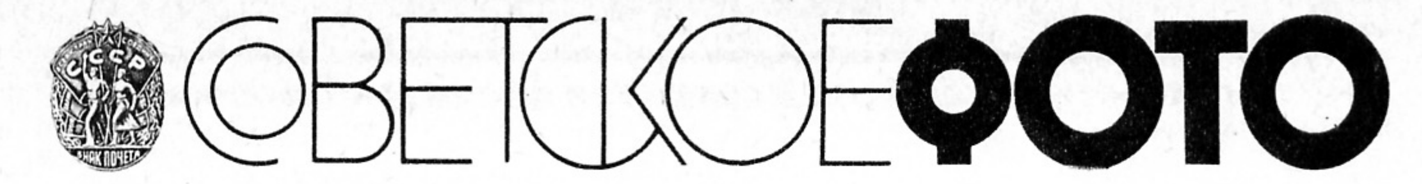
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР




52







ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ФЕВРАЛЬ 1982

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАЗИН В. П.
(ответственный секретарь)
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А06902
сдано в набор 03.12.81 г.
подп. в печ. 06.01.82 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 4076
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание Союза журналистов СССР 1982

В НОМЕРЕ:

Военно-патриотическая тема в советской фотожурналистике

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «СФ»



Советское государство, Коммунистическая партия, лично глава нашей партии и государства товарищ Л. И. Брежнев вносят большой вклад в обеспечение безопасности народов, обуздание гонки вооружений, активно отстаивают мир. Последовательно проводя политику мира, Советский Союз делает все необходимое для укрепления могущества наших Вооруженных Сил, способных гарантировать безопасность Советской Родины, всего социалистического содружества.

Вооруженные силы Страны Советов всегда были окружены заботой и вниманием партии, всего советского народа. С первых дней создания Рабоче-Крестьянской Красной Армии и до сегодняшнего дня военно-патриотическая тема занимает почетное место на страницах периодических изданий. Большой удельный вес в периодике, а также в альбомах и книгах занимают фотопублицистические произведения, рассказывающие о нашей армии и флоте.

Редакция журнала «Советское фото» решила в связи с 40-летием исторической битвы под Москвой в годы Великой Отечественной войны и 64-й годовщиной Советской Армии провести «круглый стол», посвященный военно-патриотической теме в советской фотожурналистике.

За «круглый стол» редакция пригласила представителей Советской Армии и Военно-Морского Флота, военной печати, фоторепортеров — ветеранов войны и молодых фотожурналистов, специализирующихся на военно-патриотической теме.

Во вступительном слове заместитель главного редактора журнала Г. Чудаков отметил, что в заседании за «круглым столом» участвуют работники идеологического фронта, от которых в немалой степени зависит формирование «лица», уровня нашей военной фотографии. Сегодня мы имеем все основания говорить о постоянно возрастающем интересе к военной фотографии, которая широко представлена на страницах многих газет, иллюстрированных журналов, фотокниг и других изданий. Тема жизни Вооруженных Сил СССР стала непременной составной частью всех наших всесоюзных выставок, где с фотографиями сегодняшнего дня соседствуют исторические кадры — их воспитательная и пропагандистская ценность год от года становится все более и более значительной.

Первое слово было предоставлено известным мастерам старшего поколения, фотожурналистам, прошедшим Великую Отечественную войну.

А. Устинов, бывший военный фотокорреспондент «Правды», поделился воспоминаниями о своей работе в первый военный год. Из его рассказа ярко возникает Москва, противостоящая напору врага, оборона Ленинграда, боевые эпизоды, свидетелем которых он оказался. Вот один из фрагментов выступления: «В августе 1941 года я оказался в районе окруженного врагами Ленинграда. Оттуда мне удалось послать в редакцию два пакета с негативами. Часть снимков «Правда» напечатала. Это меня окрылило.

На бронепоезде мы двинулись к станции Мга, где сконцентрировались крупные силы фашистских войск. Боевая операция прошла успешно. На обратном пути наш бронепоезд накрыли вражеские бомбардировщики... Но в «Правде» все же появилось шесть колонок фотографий».

А. Устинов акцентировал внимание не на конкретных фотографиях, многие из которых стали классикой советской военной фотожурналистики, а на тех суровых условиях, в которых работали фотокорреспонденты в грозные годы войны. Снимки, добытые потом и кровью.

Не потому ли так окрыляли фронтовых репортеров публикации на страницах газет, на всю жизнь запоминались колонки фотографий, присланных из огня боев...

«В сегодняшней военной фотографии хотелось бы видеть больше остроты, эмоциональной силы», — такими словами закончил свое выступление правдист А. Устинов. Об этом же говорили В. Малышев и М. Редькин, еще и еще раз подчеркнув, как необходимы были самоотверженность, одержимость в работе фронтового репортера. «Снимок любой ценой, несмотря на опасность, риск. Мы всегда считали главным во что бы то ни стало выполнить задание редакции». Если вдуматься, в этих словах — программа профессионализма на все времена — военные ли, мирные ли. Чего греха таить, сегодня некоторые наши молодые репортеры связывают понятие «профессионализм» прежде всего с наличием деловой жилки, хладнокровным расчетом, но необходимы и одержимость, и горячее сердце. И в этом состоит, может быть, один из самых поучительных уроков творчества ветеранов.

А ведь военным фотокорреспондентам, как сказал на встрече бывший главный редактор газеты «Красная звезда» генерал-майор Д. Ортенберг, было очень трудно. Они, как правило, добывали журналистский материал непосредственно на полях сражений, под пулями и бомбами врага.

В годы войны в «Красной звезде» сотрудничали известные журналисты и писатели — Илья Эренбург, Алексей Толстой, Всеволод Вишневский, Константин Симонов и многие другие.

Они работали в тесном контакте с фотожурналистами, выезжали вместе на передовую, в районы ожесточенных сражений. Сплав слова и фотоизображения имел в те годы особое значение. Одно подкрепляло другое. Страстное слово публициста, усиленное достоверностью фотодокумента, давало пропагандистский эффект. Напрашивается вопрос: много ли сегодня можно привести примеров такого тесного сотрудничества военных фотокорреспондентов и публицистов?





главный редактор Главной редакции общественно-политических оперативных и специальных фотоизданий издательства «Планета» А. Порожняков. Он рассказал о многолетнем труде коллектива по подготовке пятитомного издания «Великая Отечественная война в фотографиях и кинокадрах». Каждый из томов этой фотоэпопеи вместил около тысячи снимков. (Добавим, что из-за небольшого тиража издание уже сейчас стало библиографической редкостью.)
В настоящее время «Планета» готовит фотоальбомы, посвященные современному Военно-Морскому Флоту, прославленным советским полководцам С. М. Буденному, Г. К. Жукову.
Заместитель главного редактора Воениздата полковник А. Наумов рассказал собравшимся о продукции издательства, выпущенной в последнее время, поделился планами подготовки фотокниги, которая будет приурочена к 40-летию Победы в Великой Отечественной войне.
Откуда черпают издательства соответствующий фотоматериал? Как правило, из Государственного архива кинофотодокументов, редакций военных изданий, музеев и других организаций. Да, это богатые архивы, и непосвященному может показаться, что проблем тут особых и нет. Но это не так. Иначе не прозвучала бы во многих выступлениях тревога за обеспечение сохранности архивов военных фотокорреспондентов. К сожалению, нередки случаи, когда ценнейшие негативные фонды ушедших из жизни ветеранов фотожурналистики попадают в случайные руки, не становятся общегосударственным достоянием. Об этом говорили бывшие военные фотокорреспонденты А. Морозов, Е. Халдей, фоторепортер газеты «Красная звезда» В. Суходольский.
А. Морозов, которому довелось быть директором трех последних фотовыставок, посвященных Великой Отечественной войне, предложил создать серию диафильмов о классике советской военной фотографии.
В. Суходольский обратил внимание присутствующих на необходимость как можно быстрее проаннотировать негативы военной поры: «Их нужно не просто сохранить, но и расшифровать, чтобы будущие поколения могли точно знать — что, где и когда происходило. А это нужно сделать с помощью авторов фотографий. Снимки времен Великой Отечественной для молодых поколений всегда будут оставаться наглядным уроком истории, значение их в воспитании патриотизма, интернационализма переоценить невозможно».

Окончание см. на стр. 26



В прессе стало обычным: текст отдельно, снимки, иллюстрирующие его, тоже отдельно. Взаимодополнения редки. А ведь известно, что наиболее действенными оказываются публикации, авторы которых выступают совместно или одновременно в двух ипостасях: визуальной и словесной (как, например, В. Суходольский в «Красной звезде»).
К сожалению, мало еще выпускается фотокниг и фотоальбомов, ставших плодом усилий и пишущих, и снимающих журналистов. Насколько было бы интереснее прочитать и посмотреть книгу, где участники войны — публицист и фотожурналист в своеобразном диалоге повели бы разговор о минувшей войне! Впрочем, почему же только о войне? А сегодняшние будни армии? Разве это — не повод для подобного диалога?
Бывший военный фотокорреспондент Г. Зельма сказал: «У нас вышло немало книг, альбомов, иллюстрирующих историю Великой Отечественной войны. Однако крайне необходимы издания, рассказывающие образным языком фотопублицистики обо всей истории Советских Вооруженных Сил — и довоенного, и послевоенного периодов».
Как бы в подтверждение целесообразности осуществления подобного замысла Г. Зельма показал собравшимся редкие фотографии, запечатлевшие зарождение и становление молодой Красной Армии. Подобные снимки необходимо собрать воедино и распространить их в виде фотокниг и выставок.
О планах, связанных с подготовкой фотокниг военной тематики, сообщил



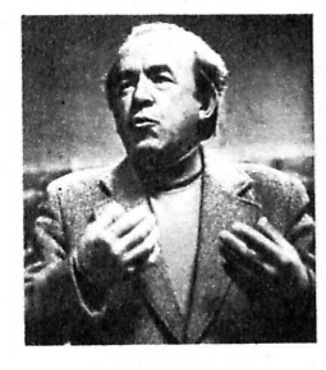














НА СНИМКАХ — УЧАСТНИКИ «КРУГЛОГО СТОЛА»: В. ГРИШАНОВ, А. УСТИНОВ, Г. ЗЕЛЬМА, В. СУХОДОЛЬСКИЙ, А. ПОРОЖНЯКОВ, В. ЧЕРНОВ, Д. ОРТЕНБЕРГ, Е. ХАЛДЕЙ, Н. МАЛЫШЕВ, В. ТАРАСЕВИЧ, А. НАУМОВ, В. МАЛЫШЕВ, Р. ДИАМЕНТ, Л. ЯКУТИН, М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ, А. МОРОЗОВ, А. СОЛОВЬЕВ, М. РЕДЬКИН

Защитники революции







Советская фотопублицистика рождалась в огне гражданской войны. По свидетельству историка фотографии Г. Болтянского, с 1918 по 1921 год на фронтах и в тылу было осуществлено свыше 12 тысяч съемок.

Кто они — энтузиасты фоторепортажа, донесшие до нас черты незабываемой эпохи? Наш долг — постараться восстановить их имена.

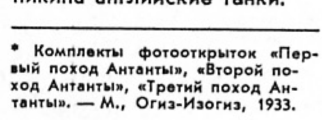
Посмотрите на фотооткрытки из серии «Три похода Антанты» *. Им уже около полувека. Выпущены они в 1933 году тиражом 10 тысяч экземпляров. Три комплекта в красных обложках — около девяноста уникальных фотодокументов.

Фотографии рассказывают, какой всенародный подъем вызвал Декрет Совнаркома об организации Рабоче-Крестьянской Красной Армии. За первые два с половиной месяца 1918 года в РККА записалось 106 тысяч добровольцев. На открытках видим приемные пункты в городах и селах.

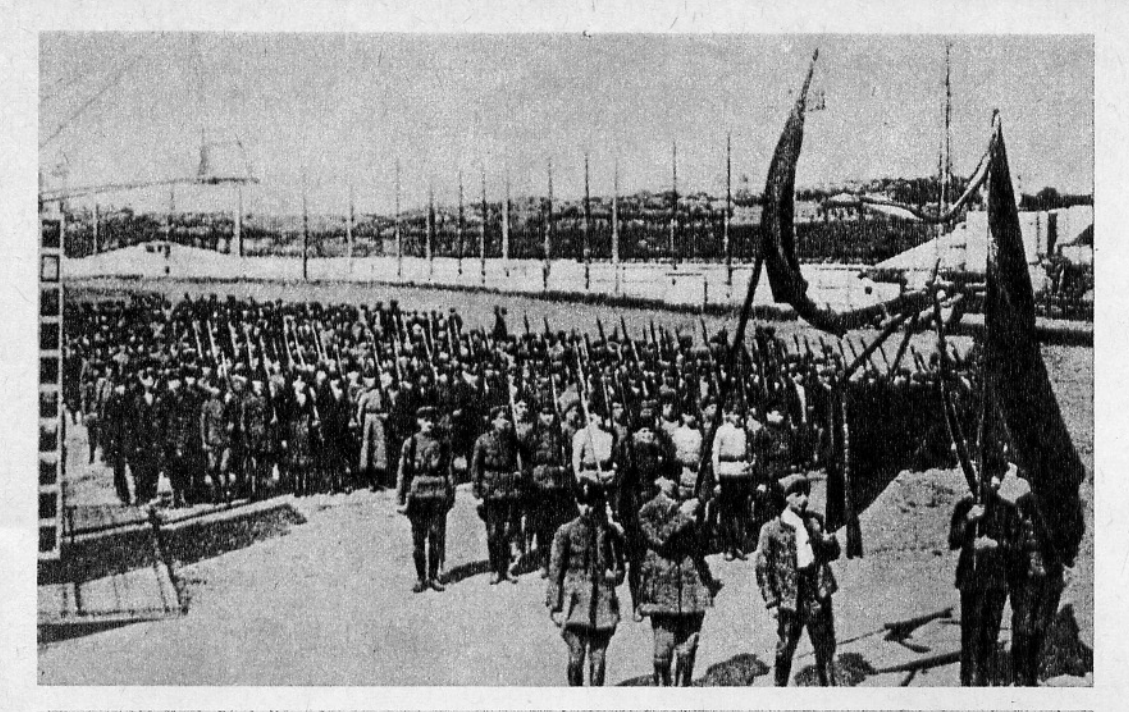
Немногим известно, что в дни первого похода Антанты комбеды на местах создавали полки деревенской бедноты. Фотодокумент дает представление об одном из таких полков.

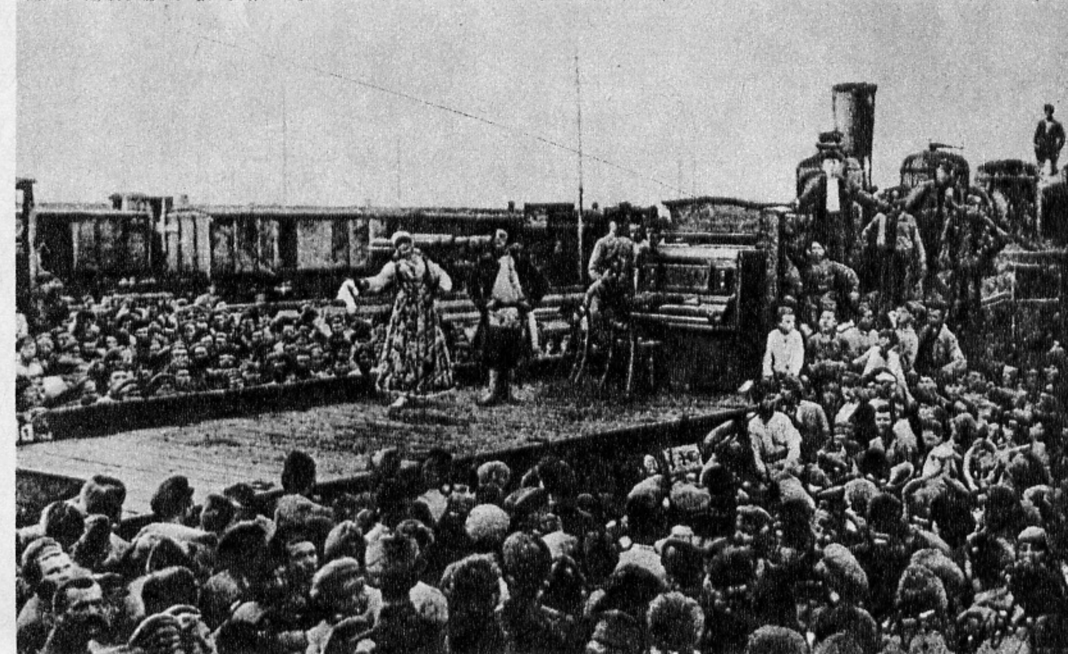
В дни второго похода Антанты решающее значение приобрел Южный фронт. Нужно было не только разбить Деникина и отстоять Советскую власть, но и возвратить Советской Республике хлебные и угольные районы. Все новые и новые отряды коммунистов и комсомольцев направляла партия на Южный фронт. Они укрепляли ряды молодой Красной Армии, являя пример стойкости, сознательности и беззаветной храбрости. На фотографиях запечатлены проводы коммунистов и комсомольцев, участие их в сражениях.

В разгар ожесточенных боев на Южном фронте была сформирована 1-я Конная Армия. На снимках — члены Реввоенсовета Конармии, красная конница в атаке, отбитые у Деникина английские танки.



* Комплекты фотооткрыток «Первый поход Антанты», «Второй поход Антанты», «Третий поход Антанты». — М., Огиз-Изогиз, 1933.







В конце сентября 1919 года на Северо-Западном фронте перешли в наступление войска Юденича. Усилиями пролетариата под руководством партии большевиков красный Питер был превращен в неприступную крепость. На фотодокументах — укрепления на улицах Петрограда в дни наступления Юденича, отряд петроградских рабочих перед отправкой на фронт. Уникален фотокадр, показывающий вступление кавалерийской бригады под командованием Г. И. Котовского в Одессу 7 февраля 1920 года.
В серию включены малоизвестный портрет М. В. Фрунзе, снятый в период, когда под его командованием части Южного фронта наголову разбили Врангеля, редкие фотоизображения К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного. Много и других интересных фотографий, среди которых — кадры, ставшие ныне классикой, например «Парад частей Красной Армии в Харькове», «Красноармейский десант на бронепоезде». Эти снимки защитников революции тоже пока безымянны.
Как давний собиратель редких фотоизданий могу сказать, что более полной подборки открыток, посвященных истории гражданской войны, у нас не выпускалось. На них запечатлены сотни героев, защищавших революцию в тылу и на фронте. Неизгладимое впечатление производят снимки массовых сцен — формирование отрядов, проводы на фронт молодых рабочих, девушек-санитарок.
Три комплекта — поистине фотоэнциклопедия далеких и таких дорогих сердцу каждого советского человека лет становления Советской власти.
Хочется надеяться, что коллекционеры исторической фотографии откликнутся на эту публикацию и помогут установить имена авторов приведенных здесь снимков.

Э. ФАЙНШТЕЙН

КРАСНАЯ КОННИЦА ИДЕТ В АТАКУ

1-й ПЕТРОГРАДСКИЙ ПАРТИЗАНСКИЙ ОТРЯД. 1918 г.

ВСТУПЛЕНИЕ КАВАЛЕРИЙСКОЙ БРИГАДЫ ПОД КОМАНДОВАНИЕМ Г. И. КОТОВСКОГО В ОДЕССУ. 1920 г.

ПРОВОДЫ КОМСОМОЛЬЦЕВ НА ФРОНТ. 1919 г.

КОНЦЕРТ НА УЗЛОВОЙ СТАНЦИИ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВЦИК М. И. КАЛИНИН НАГРАЖДАЕТ 1-ю КОННУЮ АРМИЮ РЕВОЛЮЦИОННЫМ ЗНАМЕНЕМ







ФОТОБИБЛИОТЕКА

Несокрушимая и легендарная



На одной из первых страниц альбома «На страже Родины» * помещена фотография — военный парад в Москве на Красной площади. Дата — 7 ноября 1918 года. Менее года отделяет парад от того дня, когда В. И. Ленин подписал Декрет об организации Рабоче-Крестьянской Красной Армии, призванной защитить завоевания Октября. Немногочисленна парадная колонна, оставляет желать лучшего экипировка да и строевой шаг тоже. Это вчерашние рабочие и крестьяне, они пришли служить в армию, которую им самим и создавать.

«Я, сын трудового народа, гражданин Советской Республики, принимаю на себя звание воина Рабочей и Крестьянской Армии».

Слова эти впервые были произнесены тогда, в 1918 году.

В стране разруха, дезорганизован транспорт. Не хватает продовольствия, самого необходимого. Создавшейся обстановкой спешат воспользоваться враги революции. Республика — в огненном кольце.

Документальные фотографии, воспроизведенные в альбоме, повествуют о том героическом, незабываемом времени. Подписи под многими из них начинаются или могли бы начинаться со слов «первый», «первые». Вот первый отдельный интернациональный батальон имени К. Маркса, первый Верховный Главнокомандующий Советскими Вооруженными Силами Н. В. Крыленко, первые народные комиссары по военным и морским делам большевики Н. И. Подвойский и П. Е. Дыбенко.

Фотографии мирных дней переносят нас в то время, когда в неимоверно трудных условиях нужно было восстанавливать народное хозяйство, преодолевать последствия разрухи, в обстановке острой классовой борьбы поднимать сельское хозяйство. В сжатые сроки нужно было решать задачи коренной реконструкции и технического переоснащения промышленности, подготовки кадров. На снимках, помещенных в альбоме, — первые Герои Советского Союза С. А. Леваневский, В. С. Молоков, М. Т. Слепнев, Н. П. Каманин, М. В. Водопьянов, А. В. Ляпидевский, И. В. Доронин, первые Маршалы Советского Союза М. Н. Тухачевский, К. Е. Ворошилов, А. И. Егоров, С. М. Буденный, В. К. Блюхер.

А впереди были главные испытания... Советский народ вынужден вновь взяться за оружие, чтобы отстоять свою социалистическую Родину от угрозы фашистского порабощения. Исторический снимок: военный парад в Москве на Красной площади 7 ноября 1941 года.

Фашисты уже объявили о том, что Красная Армия разгромлена, что считанные дни отделяют их от победоносного завершения войны. Но победа осталась за нами. Великая Победа советского народа над фашизмом.

Еще снимок. 24 июня 1945 года. Парад Победы. К подножию Мавзолея В. И. Ленина брошены фашистские знамена.

Фотографии рассказывают, какой ценой досталась победа. Уходили на фронт мужчины, а женщины и подростки занимали их места у станков, за штурвалами комбайнов. Вся страна помогала армии.

Снимки возвращают нас к сегодняшним мирным дням. Военный парад на Красной площади. Идут, печатая шаг, внуки, наследники солдат далекого 1918 года. Они демонстрируют свою готовность в любой момент встать на защиту родной страны.

* На страже Родины: (Альбом). — М.: Воениздат, 1980.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

У берегов Родины

В напряженном, расписанном по минутам распорядке морской службы есть короткий промежуток — личное время. В такой вот свободный час разговорились двое. Речь шла о доме, о том, что заканчивается служба, близка демобилизация, поедет матрос в родное село, где подрастает младший братишка, скоро и ему в армию. Зная, что морской офицер В. Теселкин занимается фотографией, матрос попросил у него снимок: брат хочет посмотреть, какой он, Северный Ледовитый океан. Решающего значения при подготовке издания фотоальбома «Краснознаменный Северный» * этот разговор, конечно, не имел, но подсказал его авторам еще один адресат.

Снимки рассказывают, как приходят на флот обыкновенные, по-юношески угловатые парни, как постигают они тонкости флотской науки.

Современный флот — это подлодки и воздушные ракетоносцы, надводные корабли, палубная авиация, береговые ракетные части, морская пехота. Это десятки интереснейших специальностей.



Читатели альбома узнают, что флагман Северного флота миноносец «Урицкий» в октябрьскую ночь 1917 года вслед за крейсером «Аврора» вошел в Неву и высадил отряд, принявший участие в штурме Зимнего дворца. А во время Великой Отечественной 85 североморцев стали Героями Советского Союза, трое были удостоены этого звания дважды. В наши дни экипажи атомоходов совершили первое в мире кругосветное подводное плавание. Обо всем этом и еще о многом другом расскажут фотографии капитана 1-го ранга В. Теселкина.

Нельзя не отметить, что фотографии автора отличают не только журналистская оперативность и документальная точность, но и высокие художественные достоинства. Сделанные в нелегких условиях северного климата, снимки красноречиво говорят о профессиональных качествах В. Теселкина как фотографа знающего, чего он хочет, чего может добиться.

* Краснознаменный Северный: (Фотоальбом). — М.: Воениздат, 1981.



ФОТОБИБЛИОТЕКА

Память

Авторы этой книги * очень молоды. Двенадцать школьников, они занимаются в кружке «Юные историки» Дома пионеров берлинского городского района Трептов.

В их районе сооружен величественный монумент воинам Красной Армии, павшим при штурме Берлина — в последнем на территории фашистской Германии сражении второй мировой войны.

С тех пор над их родным городом — мирное небо. И родились они в новой Германии, в первом на их земле государстве рабочих и крестьян.

Кружок юных историков-следопытов существует с 1974 года, все это время руководит им д-р Хорст Кепштейн.

Ребята из Дома пионеров берлинского района Трептов в своей книге рассказали о том, как в любимом месте отдыха берлинцев, связанном с именами Карла Либкнехта, Клары Цеткин, Эрнста Тельмана, сразу же после окончания войны был сооружен памятник советскому воину-освободителю.

Разные люди приходят сюда. Появляются в парке и военнослужащие расположенных в Западном Берлине и ФРГ войск бывших союзников по антигитлеровской коалиции.

«Знают ли они что-либо о Сталинграде и битве под Москвой? Или это для них и есть та «Неизвестная война», как назвали в США советскую киноэпопею «Великая Отечественная»? Может быть, как раз здесь они знакомятся с ней впервые, впервые начинают размышлять о войне и борьбе за мир...» — с такими словами обращаются к читателям своей книги школьники из ГДР.

* Памятник советскому воину-освободителю в Трептов-парке. Прошлое и настоящее. — Берлин: Штаатсферлаг Германской Демократической Республики, 1981.

Страницы Великой Отечественной

На этих снимках — факты, эпизоды, события Великой Отечественной войны. Принадлежат снимки авторам, чьи имена и фронтовые заслуги широко известны, хотя сами кадры либо публикуются впервые, либо, увидев свет на газетной полосе в годы войны, с тех пор хранились в семейных и государственных архивах. Но такова, видимо, судьба архивных сокровищ — они неисчерпаемы.
Составительская группа «Советского фото», работающая совместно с издательством «Фотокиноферлаг» (ГДР) над книгой «Фотопублицистика Великой Отечественной войны», продолжает подбор лучших произведений военной поры. О том, как началась эта работа, мы рассказали в «СФ» № 6 за 1981 год.
Находки радуют и вдохновляют, еще и еще раз показывают, какой журналистский подвиг совершили наши фронтовые фотокорреспонденты в годы войны, какое блистательное мастерство продемонстрировали в кадрах, обладающих одновременно высокими достоинствами правдивого фотодокумента и произведения фотоискусства.
Представленные здесь снимки относятся как к первому, так и к заключительному этапу войны. Главное их достоинство — правда и только правда, высокий патриотический и гуманистический пафос самоотверженной борьбы советского народа против фашизма...
Поиск продолжается. Редакция будет признательна всем, кто примет в нем участие и поможет обогатить коллекцию советской военной фотопублицистики новыми, доселе неизвестными или редкими фотокадрами.

«СОВЕТСКОЕ ФОТО»



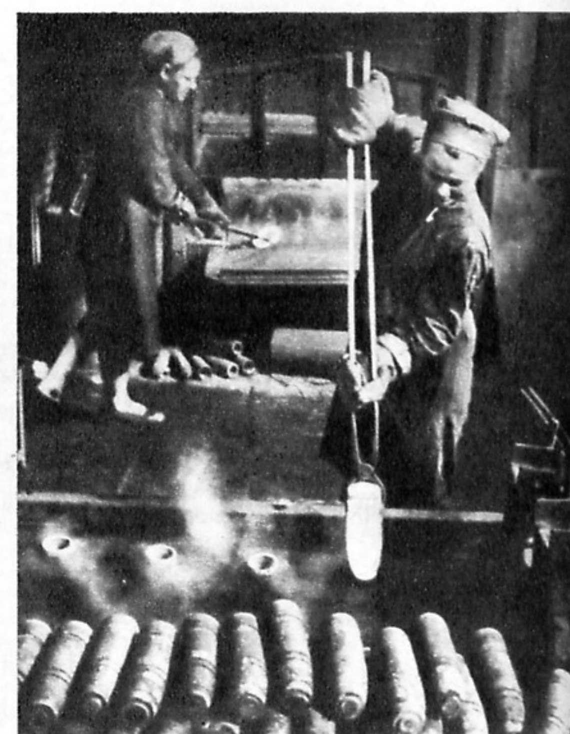


ИВАН ШАГИН ПУЛЕМЕТЧИК ВЕДЕТ ОГОНЬ. 1944 г.
АНАТОЛИЙ МОРОЗОВ ОРЕЛ НАШ! 1943 г.



ЮРИЙ ЧЕРНЫШЕВ СОЛДАТСКИЙ ОТДЫХ
АРКАДИЙ ШАЙХЕТ В ОСВОБОЖДЕННОМ СЕЛЕ
ИВАН ШАГИН ВМЕСТО МУЖЕЙ, УШЕДШИХ НА ФРОНТ. 1941 г.





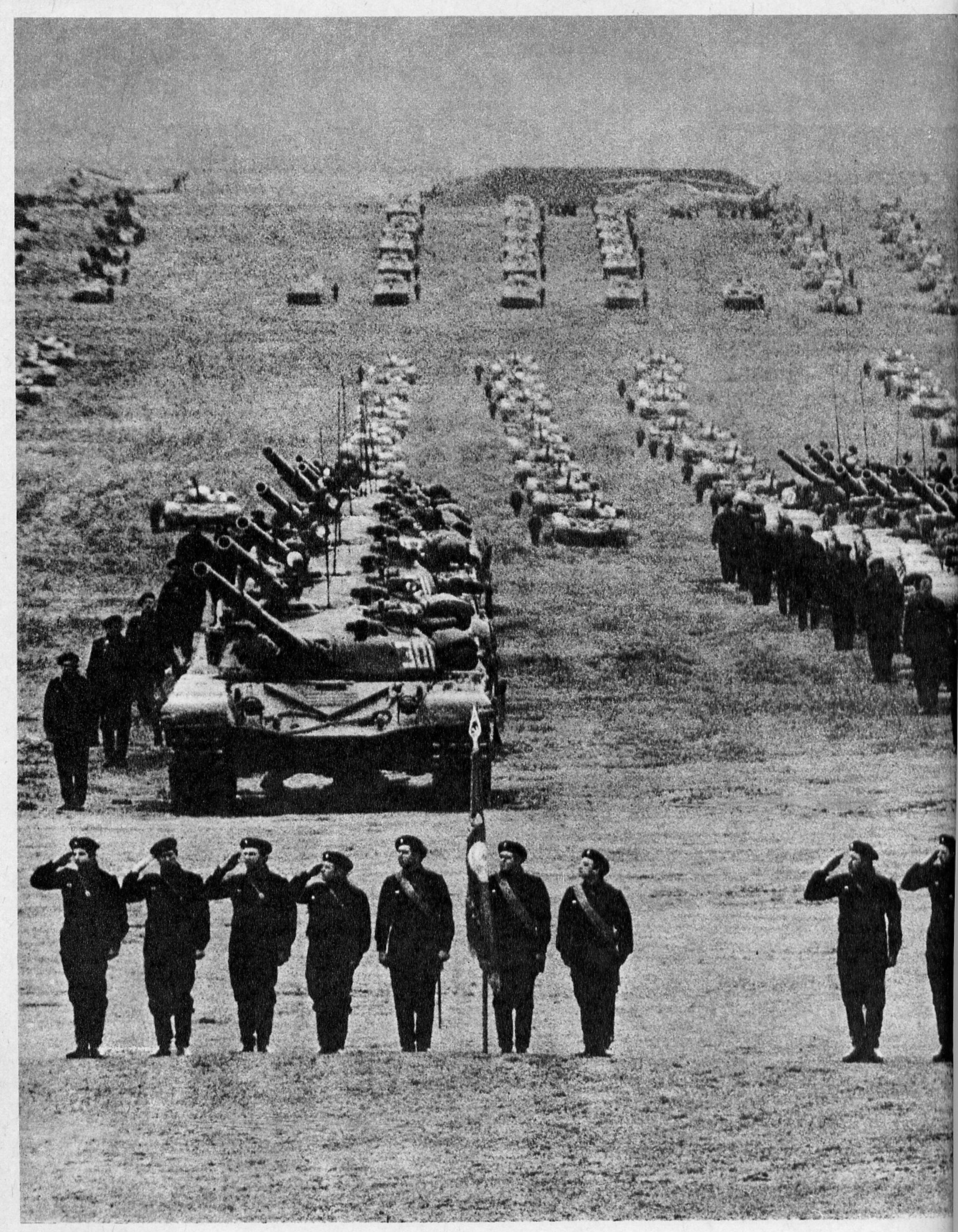
РОБЕРТ ДИАМЕНТ ЗАЛП ГЛАВНОГО КАЛИБРА





ОЛЬГА ИГНАТОВИЧ ВСТУПЛЕНИЕ В НЕМЕЦКИЙ ГОРОД

АРКАДИЙ ШАЙХЕТ БЕРЛИН.1945 г.

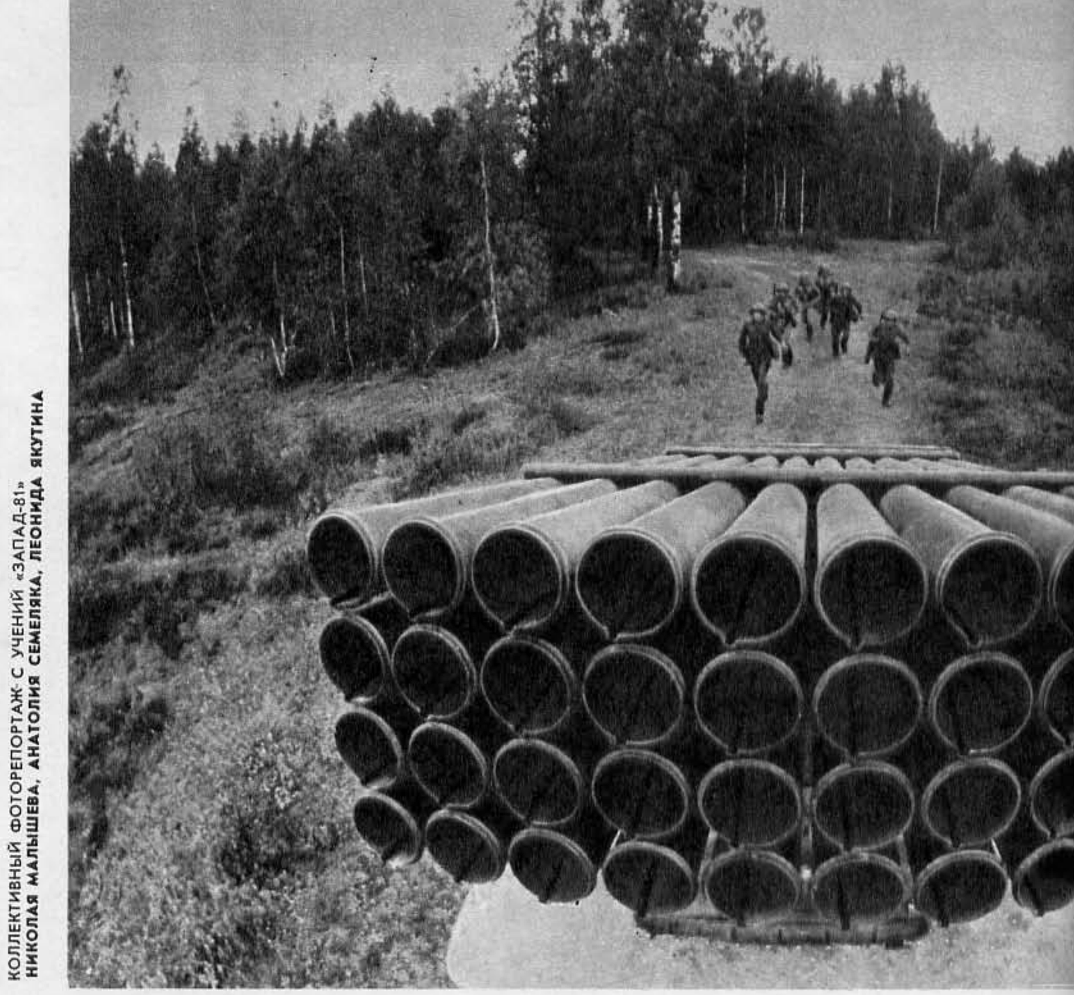



320

«Запад-81»



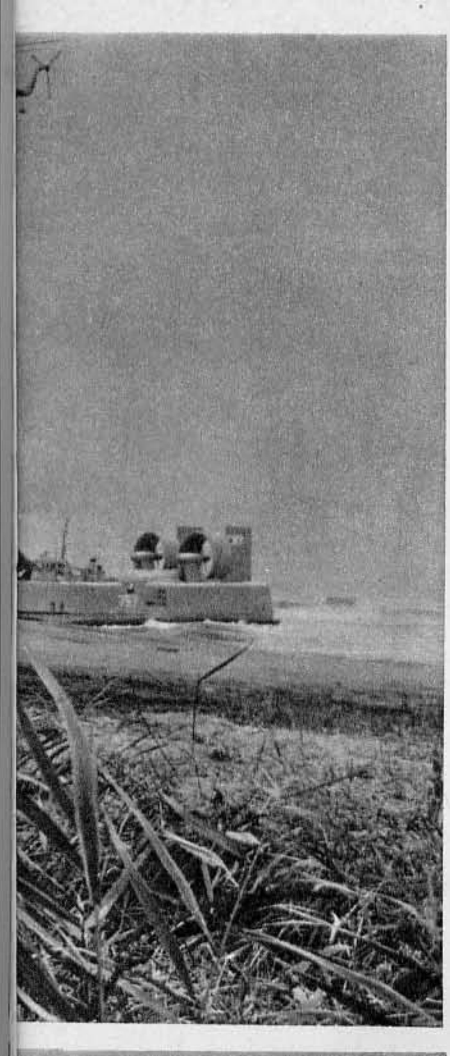




Когда речь заходит об учениях «Запад-81», невольно вспоминаешь впечатляющие картины современного боя на земле, в небесах и на море, мощь техники сегодняшней армии, а главное — ее людей. Наши солдаты восьмидесятых годов продемонстрировали возросшее мастерство, способность действовать в сложной боевой обстановке, они еще раз доказали, что оружие Отчизны находится в надежных руках!
Вместе с войсками по-боевому действовали и аккредитованные при пресс-центре журналисты и фоторепортеры. Нет необходимости называть здесь каждого. Скажу лишь, что работали мы дружно и «достойное товарищество» наше еще более окрепло, возмужало. Набрались опыта и новички, впервые познавшие нелегкий труд военного фоторепортера. Публикуемые на этом развороте снимки — лишь небольшая часть из огромного количества отснятого материала. Но не это главное. Съемки учений «Запад-81» оказались для нас, фотокорреспондентов, серьезной школой мастерства.

Л. ЯКУТИН,
фотокорреспондент
журнала «Советский воин»

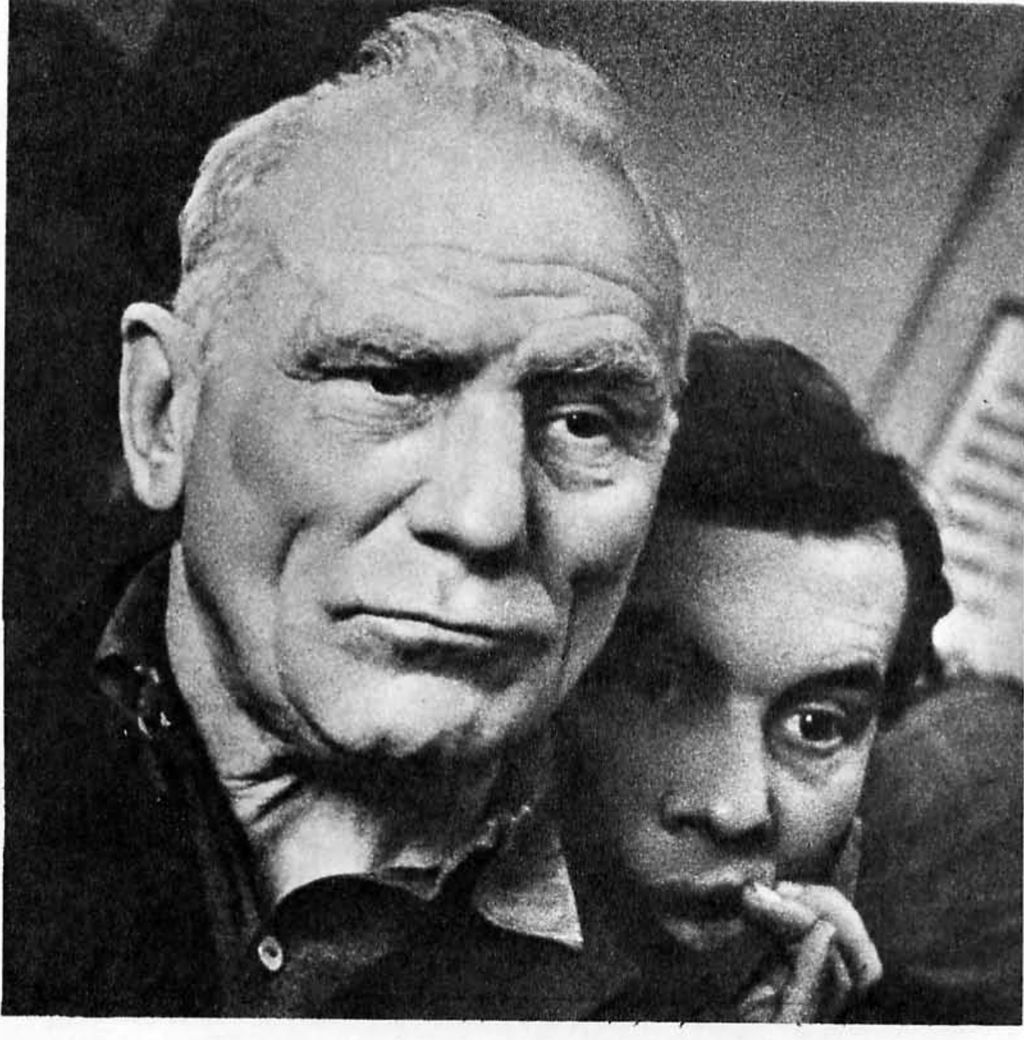
КОЛЛЕКТИВНЫЙ ФОТОРЕПОРТАЖ С УЧЕНИЙ «ЗАПАД-81»
НИКОЛАЯ МАЛЫШЕВА, АНАТОЛИЯ СЕМЕЛЯКА, ЛЕОНИДА ЯКУТИНА







Новые имена



АНАТОЛИЙ МОРКОВКИН НАСТАВНИК

АЛЕКСЕЙ БОЙЦОВ ПЕРВОПРОХОДЦЫ БАМа

ИГОРЬ ГАВРИЛОВ ПОЛЯРНЫЕ БУДНИ

По-разному сложилась судьба недавних выпускников факультета журналистики МГУ, отдавших предпочтение фотокамере как главному инструменту творческой деятельности.

Но, к счастью, те, кто еще в студенческие годы заявил о себе на страницах прессы и выставочных стендах, оправдывают надежды и сегодня в роли фотокорреспондентов центральных газет, журналов, агентств, издательств. Это значит, что усилия кафедры техники газетного дела и средств информации факультета журналистики, возглавляемой Э. А. Лазаревич, дают результаты, это значит, что преподаватели-энтузиасты из числа видных фотожурналистов, бильдредакторов столичной прессы могут гордиться своими воспитанниками.

Назовем лишь несколько имен из многих — В. Чистяков, А. Гращенков, А. Чумичев, А. Морковкин, А. Бойцов, Е. Стецко, Г. Малахов, И. Гаврилов, С. Киврин, В. Загуменнов, Л. Свердлов, В. Углик.

Почти все они создали ряд отличных работ, удостоенных медалей и дипломов на представительных выставках и конкурсах. Все вместе, и сегодня это можно утверждать с полным основанием, они сделали значительно большее — в прямом и переносном смысле омолодили нашу фотожурналистику, пополнили ряды ее мастеров образованными, эрудированными, хорошо подготовленными фоторепортерами.

Привычные в прошлом рассуждения о том, что фотографом, художником или писателем надо родиться и коли не дано, так никакие факультеты не помогут, — представляются нам несостоятельными. Конечно, не помогут, если нет таланта, призвания. Но столь же очевидно, что таланта и призвания в наши дни уже недостаточно, нужны знания, профессионализм в самом высоком значении этого слова.

Да, репортеров с высшим специальным образованием еще мало, да, сегодня еще далеко не всегда они могут оставить позади своих более опытных, расторопных, мастеровитых коллег без университетского диплома. Но это сегодня, а завтра ситуация изменится, должна измениться в их пользу. На них работает время, все возрастающий интеллектуальный уровень фотожурналистики и фотоискусства, культурный уровень читательской и зрительской аудитории.

На этих страницах — всего несколько работ недавних выпускников факультета журналистики МГУ. Они опубликованы здесь отнюдь не с целью продемонстрировать образцы. Это не есть журналистские или художественные открытия, которых все мы с нетерпением ждем от молодых репортеров. Но это уже и далеко не робкие ученические работы новичков.

Первые серьезные шаги сделаны, результаты бесспорны. За каждым из снимков — натренированный глаз, умение найти тему и собственное, оригинальное сюжетное решение.

Впереди — работа и... учеба. Научиться владеть фотокамерой куда проще, чем научиться мыслить. Но будем надеяться, что высшее журналистское образование поможет и в этом. Вот почему создание отделения фотожурналистики на факультете журналистики МГУ представляется сегодня столь актуальным и необходимым.

Г. ЧУДАКОВ

ВИКТОР ЗАГУМЕННОВ ЛЮДИ ЧУКОТКИ (ИЗ СЕРИИ)

Николай Хренов
Кандидат искусствоведения

Как фотография стала искусством

Любопытная закономерность наблюдается в истории развития средств коммуникации: каждое вновь созданное средство действует в обществе, утверждаясь сначала не в эстетических, а в социальных функциях, но факт его рождения связан обычно с переходом предыдущего по времени средства в вид искусства.
Об этом свидетельствуют превращение дружеского письма в жанр художественной литературы в период массового распространения журнала (20—30-е годы прошлого столетия), перерастание принципа монтажной организации журнального материала в осознанный художественный прием во время повсеместного развития газеты.
Аналогичная картина наблюдается во взаимоотношениях кино и радио. Художественные эксперименты в кино совпадают с моментом открытия и освоения беспроволочной связи. Развитие кино как искусства в первой четверти нашего века сопровождалось распространением радио в качестве средства коммуникации.
Если вернуться немного назад, можно отметить, что фотография по-настоящему начала входить в сознание людей как художественное явление именно с рождением кино. Несколько десятилетий развития фотографии в прошлом веке не смогли прояснить вопрос о ее художественных достоинствах, зато за короткий период на рубеже XIX—XX веков, когда кино стало средством коммуникации, в осознании этих достоинств были сделаны заметные успехи.
Да, в первые десятилетия своего существования фотография не воспринималась как искусство. Несмотря на то, что вопрос о ее художественном значении среди специалистов начал обсуждаться чуть ли не с момента открытия, как художественное явление она начала входить в общественное сознание лишь к концу прошлого столетия. Уточняем — не в сознание одиночек-профессионалов, чьи суждения могли опережать время, а в сознание широкой публики, общества в целом.
Связывая превращение фотографии в вид искусства с появлением кино, мы понимаем, что такое заявление требует доказательств. Попробуем это сделать.
Почему осознание обществом эстетических свойств фотографии запоздало на несколько десятилетий? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо представить, как складывалось отношение к фотографии, какие формы функционирования она получила.
К началу XX века светопись уже имела солидную историю своего развития, тесно связанную с основными средствами коммуникации. Ее функционирование все больше стало определяться прессой. Развитие журнала и газеты было вызвано интенсивной потребностью в информации. На протяжении прошлого столетия она становится одной из самых значимых культурных потребностей. Биограф А. С. Пушкина П. Бартенев вспоминает эпизод, как еще в 1831 году в Петербурге один из его знакомых встретил озабоченного поэта: «Что с вами?» — спросил он Александра Сергеевича. — «Все читаю газеты». — «Так что же?» — «Да разве вы не понимаете, что теперешние обстоятельства чуть ли не так же важны, как в 1812 году» *.
Критик И. Киреевский писал о том, что мысль человека все больше срасталась с мыслью о человечестве: «Он хочет знать, что делается в мире, в судьбе ему подобных, часто без малейшего отношения к себе. Он хочет знать, чтобы только участвовать мыслью в общей жизни, сочувствовать ей изнутри своего ограниченного круга» **. Историки культуры свидетельствуют, что представления людей о времени и пространстве в XIX веке претерпели не меньшую эволюцию, чем в XX веке, когда произошла переориентация, связанная с выходом человека в космос.
Как в общественном, так и в научном сознании время все чаще стало восприниматься не только в его больших, но и в кратких, однако же насыщенных и значимых длительностях. Например, французский исследователь Ф. Бродель пишет, что историки XIX века начинают мыслить краткими хронологическими единицами времени, хотя историки конца XVIII века больше ценили «долговременные исторические перспективы». Человеку прошлого столетия Ф. Бродель дает характеристику как мыслившему именно такими кратковременными единицами времени. Этому стилю мышления в наибольшей степени соответствовали журнал и газета. Не случайно ученый утверждает, что время, измеряемое короткими хронологическими единицами, — это время хроникера, время журналиста *.
Отвечая новому восприятию времени, журнал и газета стремились подчинить себе другие средства коммуникации. В таком подчинении очень скоро оказалась и фотография. Она в документальных зрительных формах фиксировала события в самых разных местах земного шара, чем значительно обогащала словесную информацию.
Пресса начала экспериментировать с изображением еще задолго до появления фотографии. Она просто нуждалась в нем. Поэтому, например, лубочная картинка, которая функционировала в обществе отдельно от газеты, тематически была с ней связана и даже отчасти исполняла ее функции. Некоторые лубочные изображения возникали на основе газетной информации, тиражировали и распространяли ее в таких демократических слоях населения, куда газета еще не проникала. Об этом рассказывает превосходный знаток истории лубочной картинки Д. Ровинский. Итак, еще лубок соприкасался с хроникой событий.
Конечно, пресса не могла воспользоваться фотографией с момента ее открытия (1839 г.). Скорострельные камеры стали применяться в конце прошлого века. В это время было изобретено тоновое клише. Тогда и начали использовать фотографию журналы «Всемирная иллюстрация», «Стрекоза», «Нива» и другие. На первых порах фоторепортажи были довольно однообразными, статичными, господствовали стереотипы, сформированные еще в эпоху лубка. Фиксации подлежали более или менее значительные моменты: войсковые парады, общие виды празднеств, религиозных процессий.
По-настоящему фоторепортаж в России начал заявлять о себе во время русско-японской и первой мировой войн. Совершеннее стала фототехника. Снимали уже не только парады, царскую ставку, но и бои, солдатский быт, жизнь тыла и многое другое.
С развитием репортажа пресса все больше подчиняла себе фотографию. Существовала даже идея издания журналов, целиком состоящих из снимков с места события.
Так, функционируя в рамках прессы, фотография входила в общественное сознание на правах явления культуры именно в своих информативных функциях. Она не воспринималась как нечто самостоятельное, а лишь как часть жизни прессы, носила прикладной характер.
Но, чтобы понять переориентацию общественного сознания по отношению к фотографии в момент появления кино, недостаточно представлять развитие фотографии как искусства только в контексте прессы. Важно вспомнить и другие способы ее функционирования, в том числе те, в которых она играла не подчиненную, а самостоятельную роль.
Если не реконструировать эти пласты развития и функционирования светописи, на которые до появления кино обращалось гораздо меньше внимания, то изменения во взглядах на фотографию к началу XX века покажутся необъяснимыми.
Еще в статье об открытии Нисефора Ньепса и Луи Дагерра, помещенной в «Отечественных записках» за 1849 год, говорилось исключительно о том, какую пользу принесет фотография естественной истории. Здесь еще нет

* **Вересаев В.** Пушкин в жизни. Вып. III. — М., 1923, с. 58.

** **Киреевский И.** Критика и эстетика. — М., 1979, с. 155.

* **Бродель Ф.** История и общественные науки. Историческая деятельность. В кн.: «Философия и методология истории». — М., 1977, с. 119.

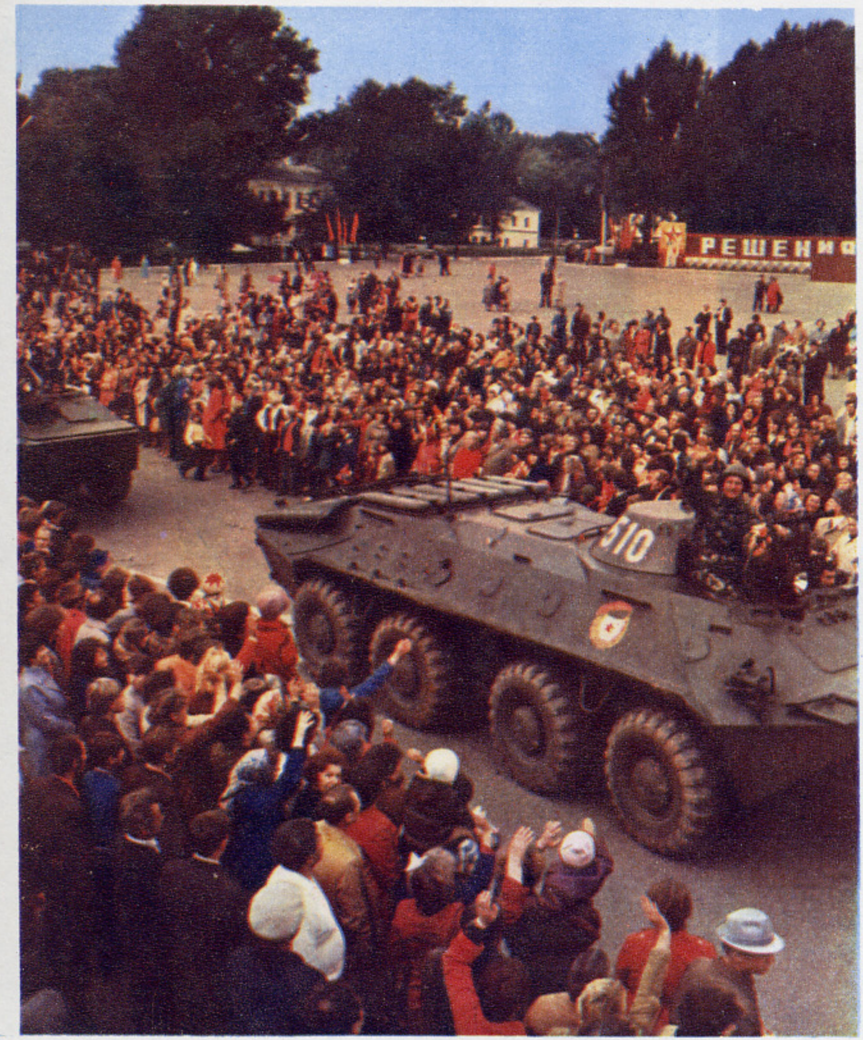
ГВАРДИИ СТАРШИЙ ЛЕЙТЕНАНТ. ФОТО Л. ЯКУТИНА



«Запад-81»

ФОТО **ЛЕОНИДА ЯКУТИНА**







МОРСКОЙ ДЕСАНТ

АРМИЯ И НАРОД ЕДИНЫ

МИНИСТР ОБОРОНЫ СССР
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
Д. Ф. УСТИНОВ,
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
Н. В. ОГАРКОВ,
МАРШАЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
В. Г. КУЛИКОВ
И ГЕНЕРАЛ АРМИИ А. А. ЕПИШЕВ
НА УЧЕНИЯХ «ЗАПАД-81»



РАДУШНАЯ ВСТРЕЧА
В СТАРИННОМ ПОЛОЦКЕ ▶



намека на искусство. Но не пройдет и десяти лет, как в журнале «Русский вестник» В. В. Стасов отметит существование массовой фотографической публики, опишет ее вкусы. К середине 50-х годов прошлого века по всей России действовали многочисленные фотоателье. Появление их свидетельствует о потребности людей использовать фотографию в сферах быта, досуга, повседневной жизни. Желающих приобрести фотоснимок было так много, что у ателье возникали очереди. Представители высших слоев приглашали фотографов для изготовления снимков в домашних условиях. Популярность фотографии с каждым десятилетием увеличивалась. Много упоминаний об этом можно обнаружить в переписке деятелей искусства на протяжении второй половины XIX века. Например, в письме М. Н. и В. Н. Толстым в 1854 году И. С. Тургенев обещает заказать и выслать им свой фотопортрет. В письме 1860 года А. А. Фету он пишет, что снимался у Деньера.
Эта сфера функционирования фотографии имела для ее художественного самоопределения громадное значение.
Чтобы понять секрет популярности портретных студий, необходимо иметь представление о культурной традиции, в рамках которой эти студии превратились в притягательные для массы учреждения.
С момента открытия и до конца прошлого столетия фотография повторяла формы функционирования живописи. Повторение это далеко не случайно и имеет социологические предпосылки. Если развитие и функционирование живописи, имевшей высокий социальный престиж, начиналось в рамках дворянской культуры, в соответствии с ее тенденциями, то фотография больше способствовала укреплению статуса буржуа. Не только ее распространение, но и само появление оказалось средством укрепления социального престижа третьего сословия. Буржуа не имел возможности заказывать портреты знаменитому живописцу. Вместе с тем желал подражать дворянину.
Отвечая этой потребности, фотография стала подражать живописи и начала распространяться в среде городского мещанства.
«Теперь уже трудно встретить семью, не обладавшую хотя бы плохоньким альбомом с карточками родственников и знакомых в различные периоды их жизни или сценических знаменитостей во всевозможных ролях и костюмах, — констатировал В. Буринский. — Таким образом, одним из благодеяний, оказанных людям открытием Дагерра и Ньепса, должно считать доставление возможности лицам с весьма ограниченными средствами иметь у себя изображение дорогих сердцу, что прежде было уделом только богатых людей» *.
Любопытно и другое: природа самой фотографии одно время ассоциировалась со средой, в которой она распространялась.
В ней начинали видеть выражение утилитаризма, делячества, безвкусицы и т. д. В качестве иллюстрации можно привести то место из романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», где герой вспоминает, как его бабушка не любила фотографии за то, что на них якобы лежала печать пошлости, утилитарности, торгашеской банальности, она стремилась заменить их репродукциями с картин известных художников.
Как эстетическое явление светопись, функционировавшая в сфере быта и досуга третьего сословия, а позднее и широких демократических слоев населения, не была осознана потому, что сама жизнь городских обывателей и мещан на определенном этапе не представляла для исторического сознания предмета внимания.
В результате огромная сфера функционирования фотографии в свое время оказалась недооцененной. Несмотря на широкое распространение фотографии в формах быта и досуга, ее постигла участь некоторых способов литературной коммуникации. Как до 20-х годов нашего столетия никто не узрел в письме начала XIX века художественный жанр, так длительное время в портретной семейной и альбомной фотографии второй половины XIX века мало кто видел средство художественного выражения. Между тем, будучи свободной от функциональных и прикладных задач прессы, эта разновидность светописи сыграла заметную роль не только в развитии фотографии как искусства, но и в формировании кинематографического языка.
Дружеское письмо начала XIX века подготовило литературу к мощному обновлению (сблизило язык с разговорной речью, решило ряд стилистических задач, стало лабораторией художественных экспериментов). Фотография, функционировавшая в формах быта и досуга, также влияла на развитие разных видов искусства, в том числе — литературу, живопись, но особенно — кино.
В. В. Стасов, пытавшийся осмыслить некоторые специфические черты светописи, отмечал ее пристрастие к частностям и подробностям, говорил, что натуралистическая фиксация видимого мира не позволяет ей встать в один ряд с другими искусствами.
Да, с одной стороны, она не могла не влиять на утверждение натурализма в литературе и живописи. Особенно заметно эта тенденция проявилась в период популярности анастигмата, связанного с расширением поля зрения объектива при полной ясности и резкости попавших в него предметов. Но, с другой стороны, особенности фотографии не могли не сказаться на утверждении в искусстве психологизма, невозможного без фиксации подробностей.
Несмотря на то, что в формах быта и досуга фотография успела продемонстрировать свои эстетические возможности и оказать воздействие на культуру в целом, до появления кино эта сфера ее развития в общественном сознании продолжала оставаться на периферии искусства, за пределами художественной культуры.
В то же время фотография, функционировавшая в контексте прессы, ассоциировалась в общественном сознании с фотографией вообще.
Если бы кино не возникло и не заявило сразу же о своей эстетической самобытности, то развитие фотографии, наверное, еще долго проходило бы в зависимости от прессы или живописи, сюжеты и приемы которой она продолжала бы копировать и воспроизводить.
Кино еще больше проявило свойства фотографии, открытые в ее прикладных формах, связанных с прессой. Именно кино заставило обратить на себя внимание тем, что информировало с помощью изображения; исполняя те же функции, что журнал и газета, превратило приемы видимой информации, утвердившиеся в фотографии, в универсальные приемы, а вскоре доказало также, что фиксация событий кинокамерой — это фиксация истории в момент ее свершения, истории всех сословий, в том числе и демократических. Кино впервые в новых качественных формах и количественных масштабах внедрило в общественное сознание то, что во второй половине XIX века успело определиться в фотографии, связанной с бытом и досугом, что осознали отдельные критики и фотографы-практики. К моменту его появления произошли громадные изменения в общественной психологии, в переориентации исторического сознания. Приковав внимание людей к образу жизни третьего сословия и особенностям его быта и досуга, кино тем самым сформировало и новое отношение к фотографии. Именно в этом смысле надо понимать наш тезис о том, что кино способствовало превращению фотографии в искусство.
Изменение общественной психологии, новое восприятие истории привели в фотографии к синтезу направлений, ранее представлявших разные ветви ее развития. Бытовая фотография вскоре приобрела ту же значимость, что и фотография, связанная с прессой. С этого времени старые фотоснимки, связанные с бытом и досугом, с повседневной жизнью демократических слоев, которые в момент своего появления не мыслились как исторические документы, приобрели совершенно новое качество. Оказалось, что их значимость не меньше, чем значимость снимков, запечатлевших переломные моменты в истории человечества.
Фотография завоевала право на фиксацию каждого мгновения истории в ее самых обычных, будничных проявлениях.
Кино в большей степени, чем другие явления культуры, зафиксировало тенденцию изменения общественной психологии и способствовало дальнейшему ее развитию. Но когда с его помощью эта тенденция превращалась в факт общественного сознания, выяснялось, что фотография как коммуникативное средство все больше трансформировалась в средство художественное. Причем художественная ценность в ней обнаружилась там, где ее раньше не искали — в добросовестной фиксации повседневности. Так, с каждым десятилетием фотография все больше начинала обретать вид самостоятельного искусства.

* **Буринский В.** Дагерр и Ньепс. Их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии. — Спб., 1893, с. 61.

Военно-патриотическая тема в советской фотожурналистике

Окончание. Начало см. на стр. 6

Уместно в этой связи напомнить, что еще в период подготовки к празднованию 30-летия Победы Константин Симонов писал: «...Маленький личный опыт подсказывает мне прямую необходимость осуществить одно большое общее коллективное дело. Нужно, если можно так выразиться, создать фотоантологию, большую и в то же время портативную фотовыставку лучших фотографий военного времени, сделанных тогда, на войне, нашими фотокорреспондентами... Мне представляется, что такая передвижная фотовыставка, а еще лучше — несколько таких передвижных фотовыставок должны путешествовать по самым далеким уголкам нашей Родины».

Жаль, что пожелание К. Симонова до сих пор не осуществилось.

И наш святой долг — как можно быстрее заняться этим вопросом.

Участники заседания много внимания уделили современной военной фотографии. Знаменательно, что разговор о ней начал бывший военный фотокорреспондент В. Тарасевич. Его выступление было острым и критичным. Не все снятое в годы войны им и его коллегами В. Тарасевич считает бесспорным профессиональным достижением. С тем большей строгостью он оценивает и работы, отражающие сегодняшнюю жизнь нашей армии. «Хотелось бы видеть побольше не парадных, а психологически глубоких, серьезных, правдивых произведений», — призывает В. Тарасевич. Конечно, упрек известного фотомастера можно связать с его личной постоянной устремленностью к созданию психологической фотографии. Можно было бы возразить, что сегодня перед военными фотографами стоят задачи, отличные от задач военного времени. И здесь тоже будет доля истины. Но в главном В. Тарасевич, несомненно, прав — категоричность его требования основана на желании видеть нашу военную фотографию предельно содержательной, убедительной в своей достоверности. И очень показательно, что своего коллегу и старшего товарища прежде всего поддержали молодые фотожурналисты.

В. Чернов (АПН): «За каждым ракетоносцем — живой человек: солдат, офицер, образованный специалист, мастер своего дела, гуманный человек, представитель советского народа. Наша задача — показать его, нашего современника, во всей духовной красоте».

Л. Якутин («Советский воин»): «Согласен, нужно снимать не только парадную сторону армейской жизни, но и нелегкий труд солдат, офицеров. Но нередко редакционные требования расходятся с нашими творческими поисками. Бильдредакторы не всегда в состоянии отказаться от стереотипов... А надо бы идти в ногу со временем».

В. Суходольский: «Перед нами сложная задача — показать сегодняшнего солдата — молодого человека с красной звездой на пилотке, рассказать о его буднях, службе, многообразных интересах, запросах. Крайне необходимо расширить и тематические рамки военной фотографии. Зачастую мы узко трактуем образ советского воина, как «человека с ружьем». Но есть ведь и воины-строители, в том числе прокладывающие БАМ, — и это тоже наша армия!»

Своими впечатлениями о съемке военных учений «Запад-81» с присутствующими поделился фотокорреспондент ТАСС Н. Малышев. Была поставлена труднейшая задача — показать действия всех родов войск, встречи и совместную работу командного состава. Предельная оперативность съемок часто не давала возможности поразмышлять, обдумать кадр, найти наилучшее решение. И тем не менее репортеру, судя по снимкам, которые он продемонстрировал, удалось справиться со своей нелегкой миссией.

Важной роли фотографии в военно-патриотическом воспитании воинов, всего советского народа посвятили свои выступления заместитель начальника отдела печати Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота полковник А. Соловьев и инспектор группы Генеральных инспекторов Министерства обороны СССР адмирал В. Гришанов. Они поддержали предложения, высказанные участниками встречи — и ветеранами фотографии, и молодыми фотожурналистами, призвали их глубже вникать в суть проблем сегодняшней армии, уделять должное внимание как ее боевой подготовке, так и быту, культуре, отдыху солдат и офицеров.

Военно-патриотическое воспитание, одним из действенных средств в осуществлении которого являются произведения военных фотожурналистов, — дело огромной государственной важности. Необходимо использовать самые разнообразные формы участия фотографии в идейно-политическом и эстетическом воспитании воинов, всей советской молодежи. Это и всевозможные выставки, и конкурсы, и фильмы, специально созданные фотоэкспозиции, посвященные военной и гражданской тематике, и наглядная агитация. Но главенствующую роль призвана попрежнему играть фотография в прессе.

Встреча за «круглым столом» прошла в деловой обстановке, состоялся заинтересованный обмен мнениями и, можно надеяться, что внесенные предложения будут использованы на благо общего дела. Главным ориентиром для фотожурналистов, работающих над военно-патриотической темой, должны быть слова товарища Л. И. Брежнева, сказанные им в Отчетном докладе XXVI съезду КПСС: «Теперь в рядах защитников Родины стоят уже сыновья и внуки героев Великой Отечественной войны. Они не прошли суровых испытаний, выпавших на долю их отцов и дедов. Но они верны героическим традициям нашей армии, нашего народа. И каждый раз, когда того требуют интересы безопасности страны, защиты мира, когда нужно помочь жертвам агрессии, советский воин предстает перед миром как бескорыстный и мужественный патриот, интернационалист, готовый преодолевать любые трудности».

Материалы «круглого стола» подготовил М. ЛЕОНТЬЕВ

Афганистан сегодня

«Афганистан сегодня: события, люди» — так называется первая фотовыставка, организованная Всесоюзным творческим фотографическим объединением Союза журналистов СССР в новом выставочном зале правления Союза журналистов на Зубовском бульваре. Открытие этой выставки явилось большим событием в творческой жизни фотожурналистов. Было представлено 170 фотографий, отражающих жизнь Демократической Республики Афганистан за время, прошедшее от победы апрельской революции и до сегодняшних дней.

На снимках — основные моменты нелегкой борьбы афганского народа, добившегося своего освобождения, радость победы, начало мирного развития, ход аграрной реформы, труд крестьян на полученной от народной власти земле, строительство новых предприятий и техническое перевооружение промышленности, ликвидация неграмотности, которая еще вчера была почти поголовной. Представлены портреты людей, пейзажи, жанровые сцены.

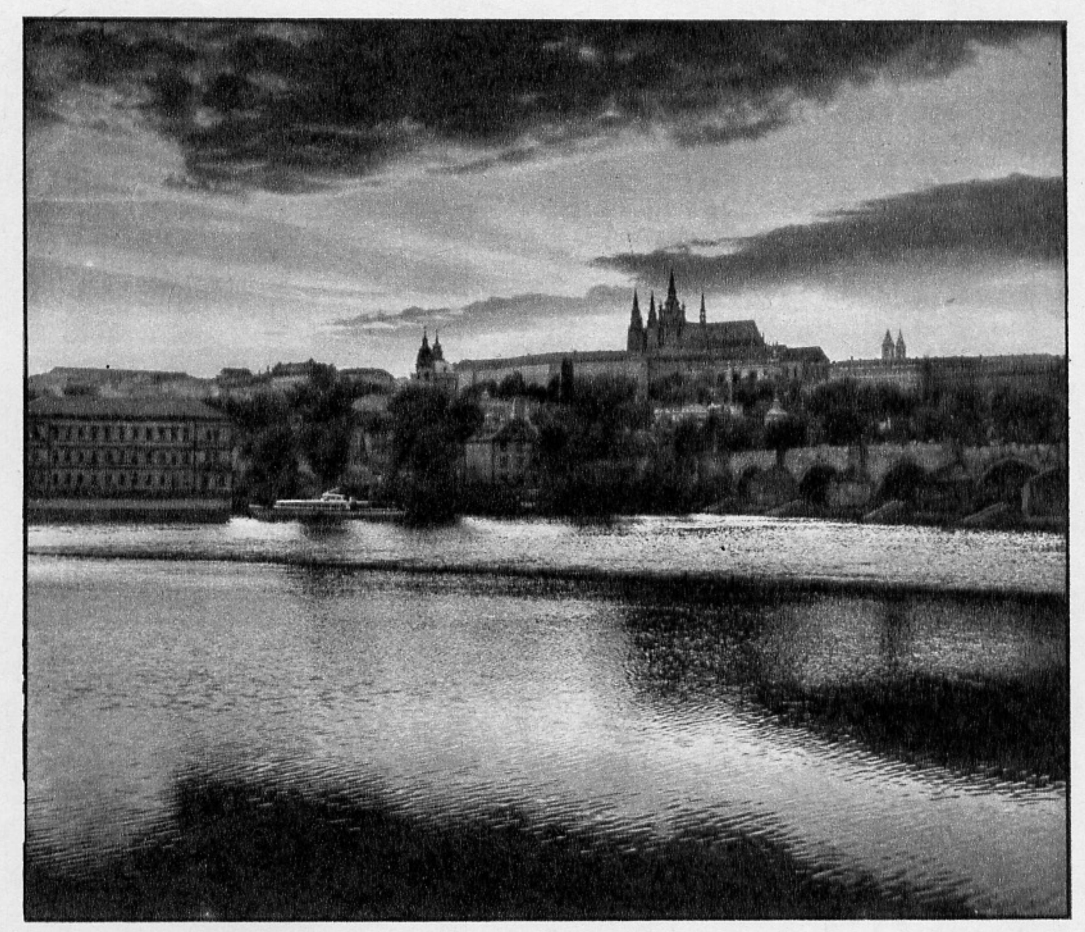
Перед зрителями — суровые кадры, в которых отражена борьба с наемниками империализма, басмачами, пытающимися преградить афганскому народу путь к нормальной жизни, к свободе и счастью.

Авторы выставки — московские фотожурналисты, корреспонденты агентств и издательств — Виктор Будан и Георгий Надеждин (ТАСС), Владимир Вяткин и Валерий Шустов (АПН), Евгений Колыбельников («Плакат»), Роман Озерский и Сергей Севрук («Планета»), Михаил Харлампиев («Молодая гвардия»).

Правление Союза журналистов СССР приняло решение передать выставку в дар народу Афганистана.

Л. УХТОМСКАЯ

Виктор Демин **Лирические зарисовки Валерия Генде-Роте**



ЗАКАТ НА ВЛТАВЕ

В фотографической практике не редкость выставки или альбомы, носящие открыто лирический характер. Им часто даются названия от первого лица: «Мой Париж», «Прага, которую я люблю», «Люди моей деревни»... Новая выставка фотожурналиста Валерия Генде-Роте называется скромно, как бы цитатой с газетной полосы: «В братской Чехословакии», однако с подзаголовком «Лирические зарисовки». Своего рода поэтический репортаж: пусть с оговоркой, но лирика — главная нота в аккорде. Валерий Генде-Роте и на этот раз остался самим собою. Многоборцем, если перейти на спортивную тематику. Его уверенность в том, что «фоторепортер должен уметь снимать все!» — не преувеличение, не полемический вызов известного мастера, как считают некоторые, а вполне деловая констатация существующего в прессе порядка вещей. Кстати, он и не склонен впадать в риторику, в романтический пафос. Скорее, грешит противоположным — сугубой трезвостью, неприятием всякого рода деликатничанья. Работа репортера трудна, она быстро отучает от флёрдоранжа. И если мы не сокрушаемся особо по этому поводу, то ведь и благовестить тоже как бы нет резонных причин.

Маленькая аналогия совсем из другой области: в старину шахматисты, даже те, кто соперничал с чемпионом мира или становился им, могли быть узкими специалистами — один безбрежно комбинировал, другой знал все тонкости дебютов, а третий только по интуиции безупречно разыгрывал окончания. Сегодня этого мало, сказал Анатолий Карпов. Сегодня, чтобы стать чемпионом мира, надо уметь делать все. Но что-то одно надо делать лучше всех.

Думаю, что высказывание Валерия Генде-Роте завтра нам придется дополнять этим самым пунктом. Да, хороший фоторепортер должен уметь снимать все. Но что-то он должен снимать лучше всех. Здесь уже не техника, грамотность, опыт, здесь — душа, личностный, неповторимый потенциал!

Выставка, открывшаяся в четырех залах московского Дома дружбы, призывает к размышлениям на эту тему.

Конечно, перед нами — все тот же Генде-Роте, в чьем творчестве «получают отражение самые различные темы, сюжеты, линии», и который «вовсе не стремится к некоему ложному единству, которое позволило бы поверхностному наблюдателю сделать легко напрашивающийся вывод о безусловно своеобразном почерке автора». (Цитирую Григория Оганова, автора живого и доказательного текста к альбому фотографий В. Генде-Роте.)

Но, с другой стороны, свыше двухсот снимков чехословацкого цикла выдают подкупающее стремление опытного «многоборца» предстать по преимуществу лириком. Есть репортажи, которые — задание, профессия, дело. Чувствуется по всему, что этот рассказ о Чехословакии — судьба. Недаром же он, в конце концов, складывался ни много, ни мало — двадцать лет!

Какими же способами вводится лирическая интонация в очевидные, ожидаемые, а часто и совершенно традиционные сюжеты?

Лирика № 1 — это проникновенная интонация, которая оживляет, например, официальный портрет широко известного человека или добавляет некоторую «живинку», нюанс вполне традиционному снимку просторного, светлого цеха, атомного реактора, знаменитых пражских крыш, броской панораме готических шпилей и тому подобному. Как здесь не вспомнить слова автора: «Каждый, кто держит в руках камеру, имеет в своем арсенале набор фотографических приемов (я бы не побоялся сказать — штампов), необходимых для работы. Открытия в нашей профессии бывают чрезвычайно редко. С ростом мастерства

Окончание см. на стр. 46

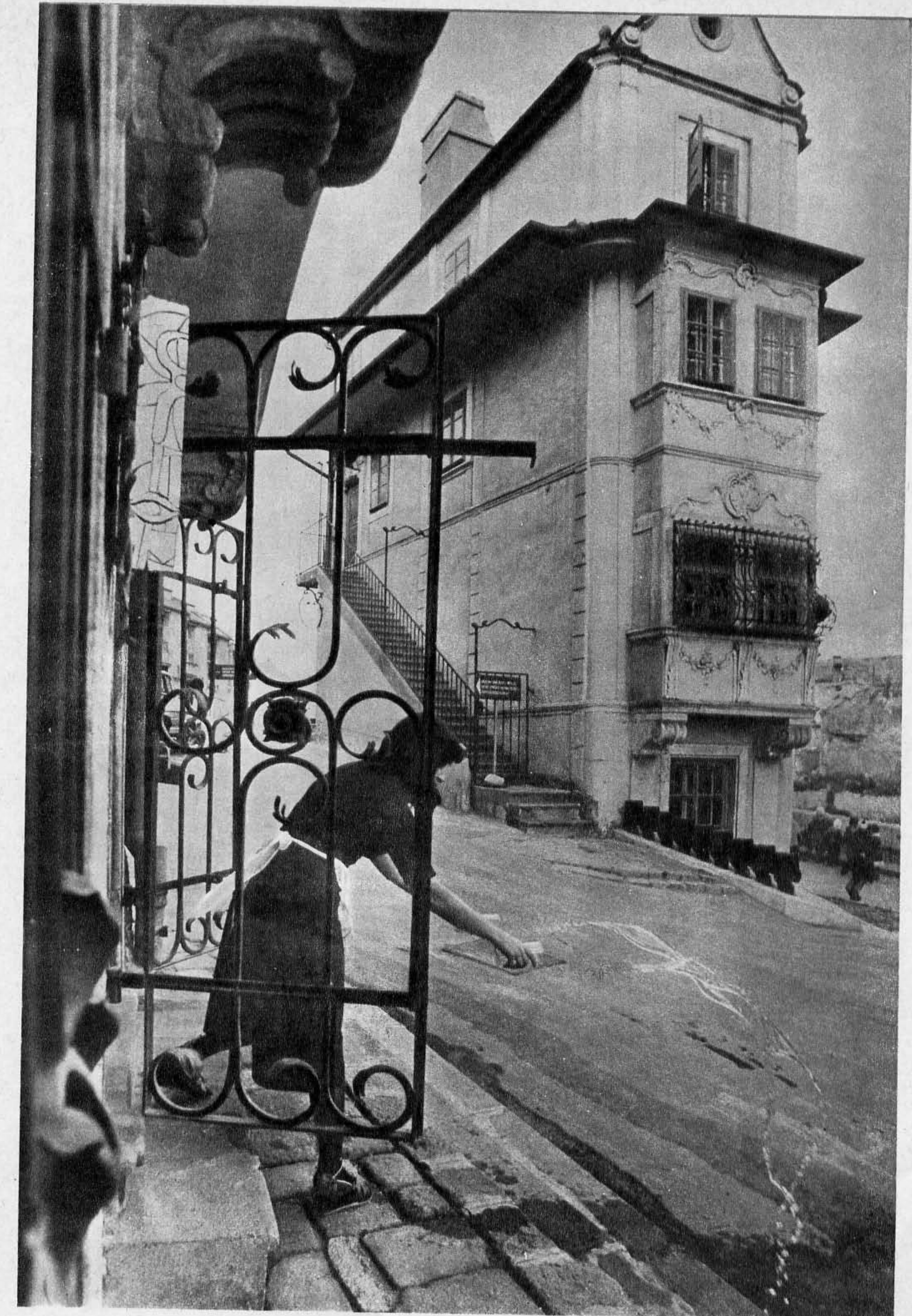
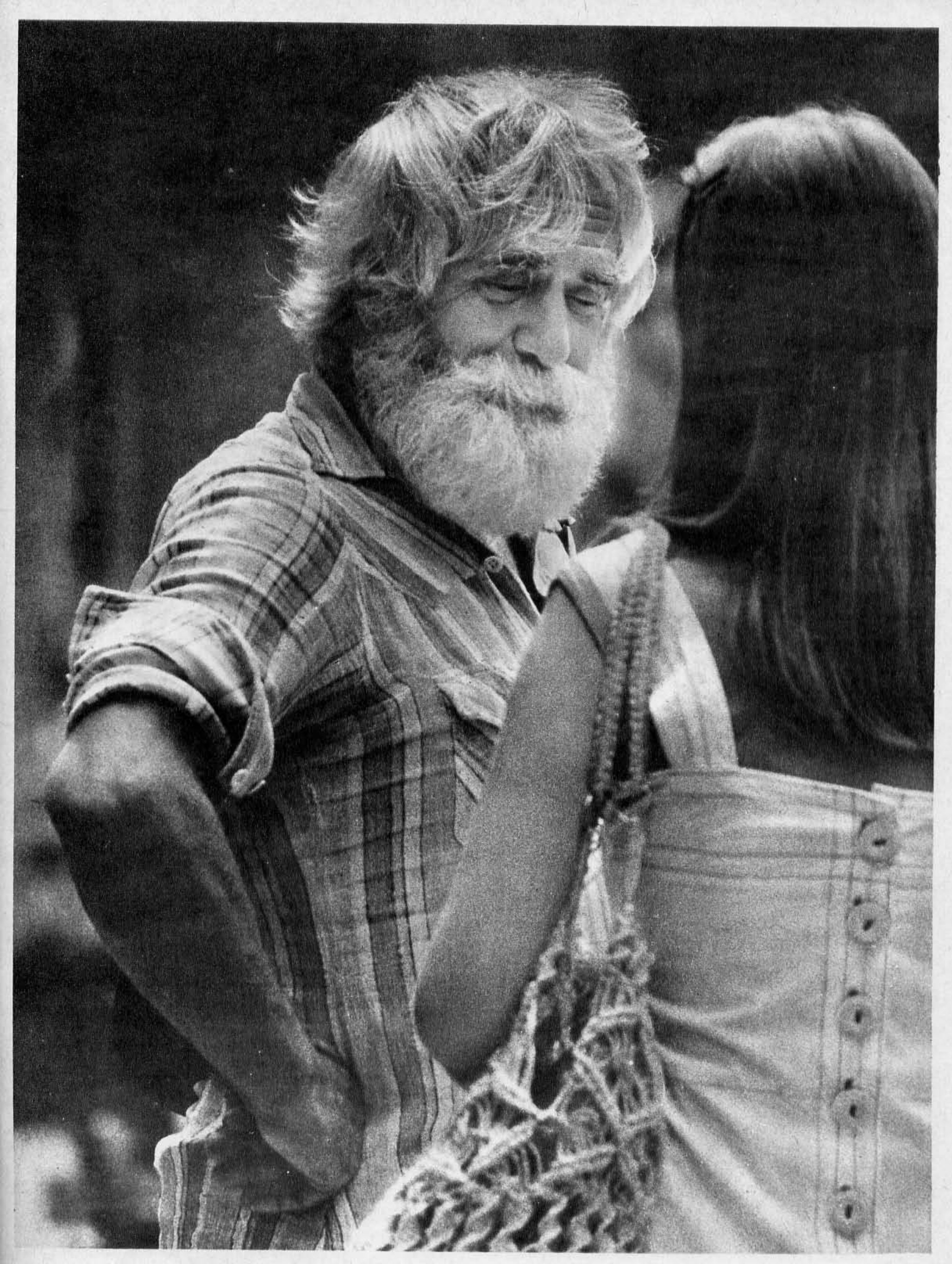


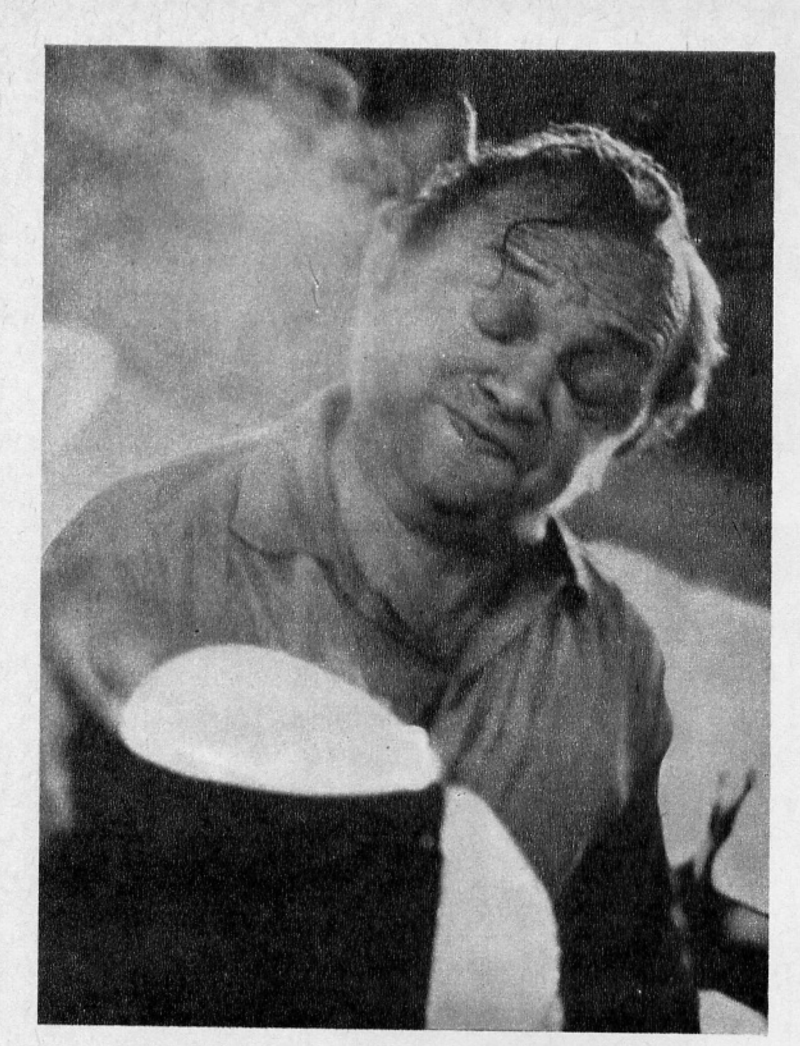
ФОТО ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ

ДОМ «У ДОБРОГО ПАСТЫРЯ»
ИЗ СЕРИИ «БЕСЕДЫ»





ИЗ СЕРИИ «МЕТРО»
ИЗ СЕРИИ «ЛОРЕТТА»
ПЛОХАЯ ПОГОДА



ЗАВОД «МОЗЕР», МАСТЕР АНТОНИН МОТТЕЛ





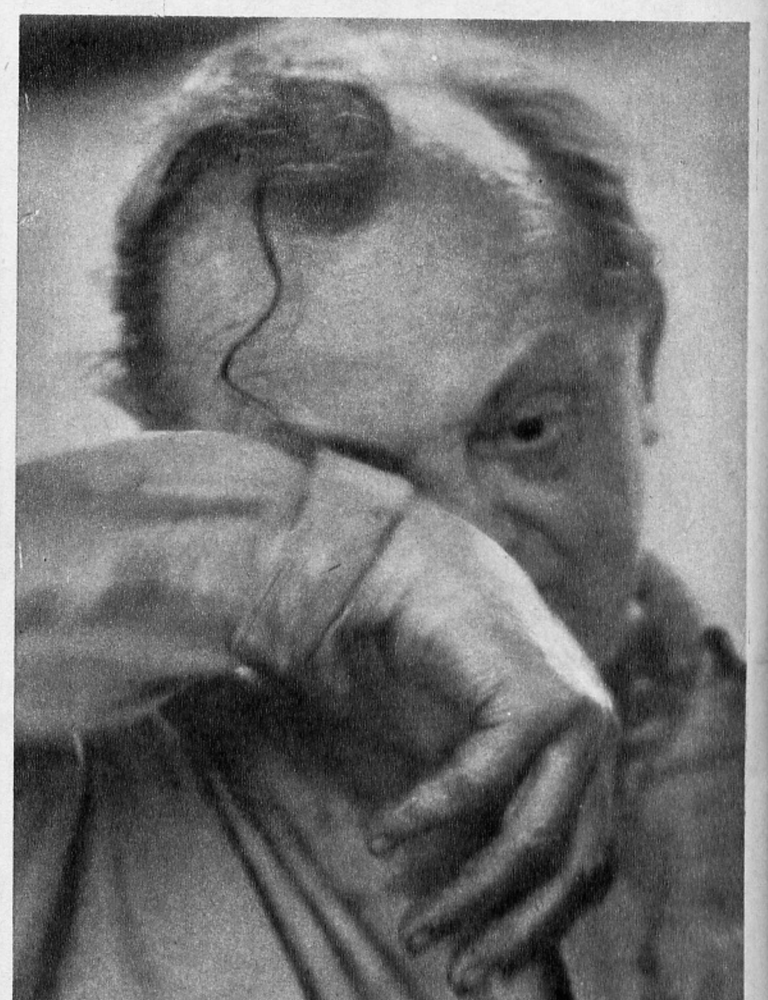
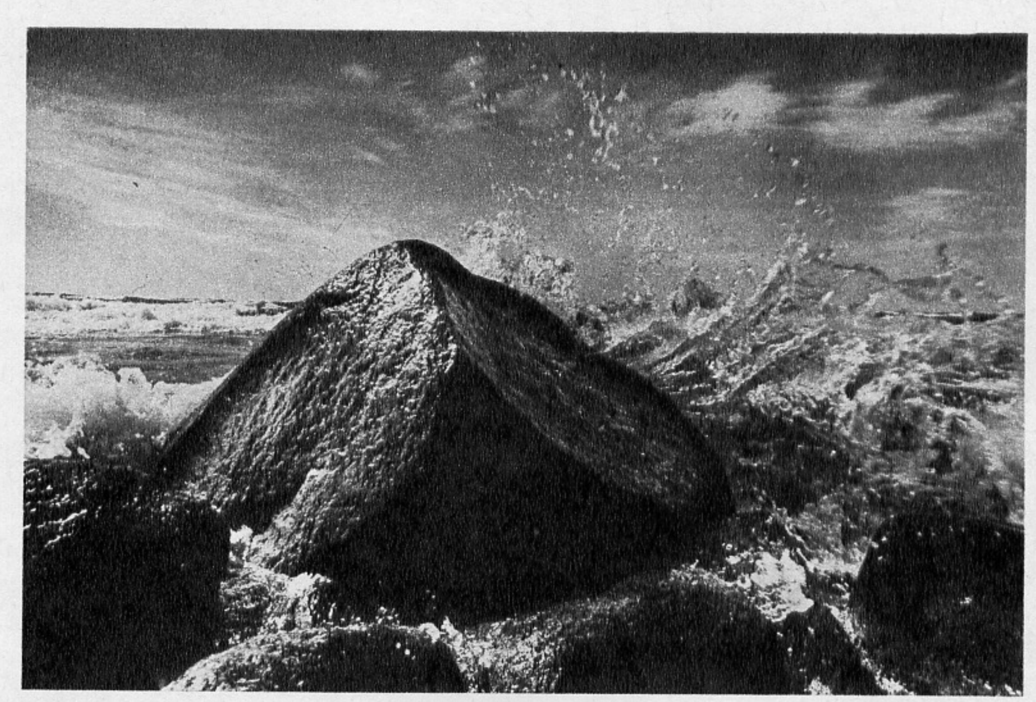


ФОТО ВАЛЕРИЯ ГЕНДЕ-РОТЕ



Победители—«Горизонт» и «Волга»

Закончился конкурс клубных коллекций, объявленный редакцией «Советского фото» в начале 1981 года.
Вот его итоги.
Первую премию решено не присуждать. Второй премией награжден фотоклуб «Горизонт» Дворца культуры завода синтетического каучука г. Стерлитамака (Башкирская АССР). Третьей — фотоклуб «Волга» г. Горького.
В конкурсе приняли участие многие клубы, недостаточно хорошо известные нашим читателям.
И в этом есть свои плюсы. Состав коллективов-участников позволил внести коррективы в наши устоявшиеся представления. Оказалось, что в группу ведущих клубов влились такие, что еще вчера числились середнячками. Могут сказать, что если бы среди участников было больше клубов известных, с пятнадцати — двадцатилетним стажем, то общая картина имела другую окраску. Позволим себе усомниться в этом. Если бы редакция получила больше коллекций от клубов-«старичков», то они почти наверняка состояли бы из работ большой давности. Правда, временно́го срока условия конкурса не устанавливали. Но клубы, к их чести, не злоупотребили (за небольшим исключением) доверием редакции и направили в основном новые работы.
Теперь о призерах конкурса.
С чувством особого удовлетворения мы акцентируем внимание читателей на успехе клуба «Горизонт». Публикуем письмо членов фотоколлектива, приложенное к коллекции.
«Дорогая редакция журнала «Советское фото»! Долго колебались: посылать или не посылать фотографии. Решили все-таки рискнуть. Наша фотостудия возникла два года назад. Хотя в городе и раньше был фотоклуб, но слишком редкие встречи не давали никакого проку, да и люди чаще всего приходили сюда случайные. Мы же, считаем, счастливо нашли друг друга. Во Дворце культуры завода синтетического каучука, в большом и просторном помещении любительской киностудии, встречаемся по вечерам два раза в не-



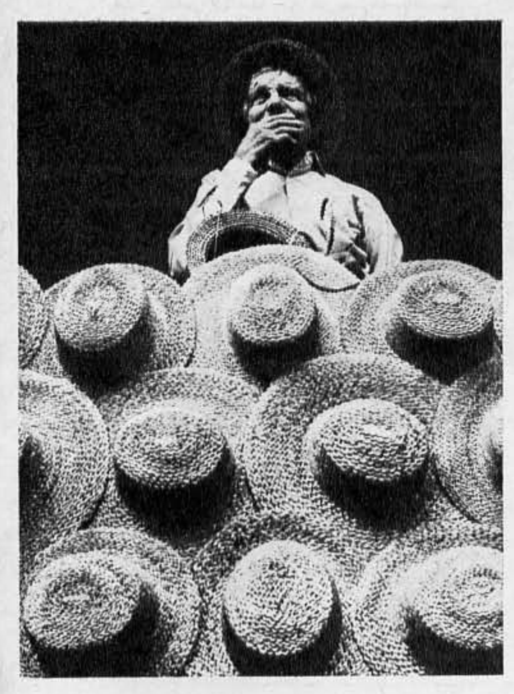
Г. КАЕНС (НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «ВЭФ», РИГА) У МОРЯ



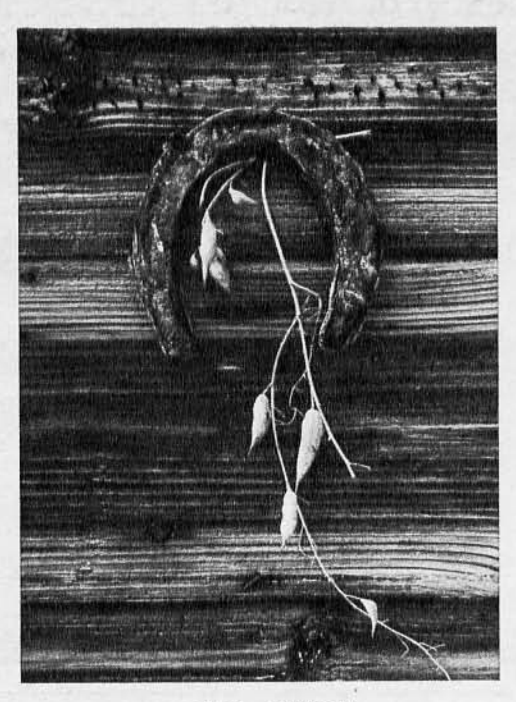
С. ПОТАПОВ (ФОТОКЛУБ «ВОЛГА», ГОРЬКИЙ) БЕЛАЯ МЕЛОДИЯ



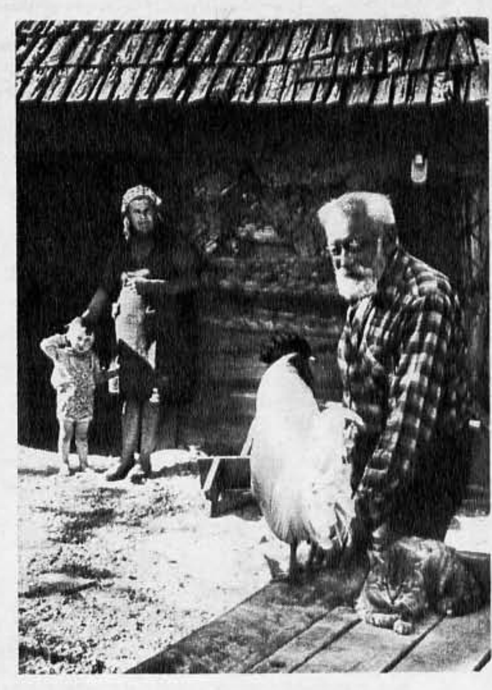
В. СЕМАКОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) ДВА ПОКОЛЕНИЯ



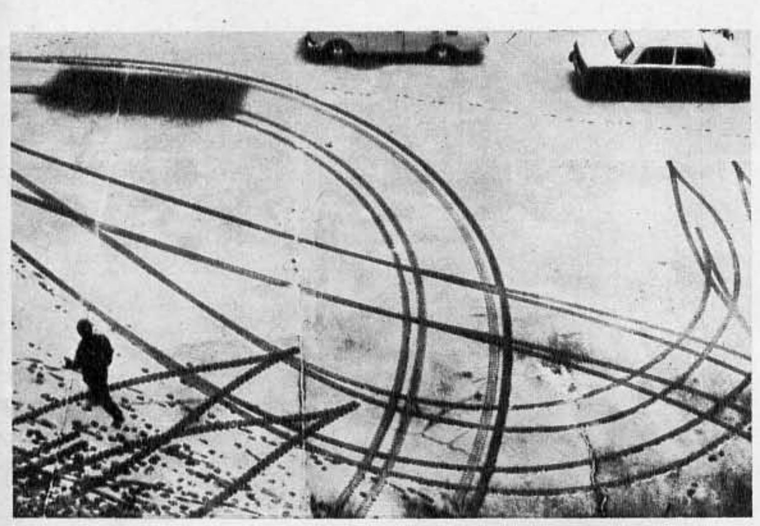
М. ПОТЫРНИКЕ (ФОТОКЛУБ «АРТА», КИШИНЕВ) МАСТЕР



А. КИЧИГИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) ОСЕНЬ



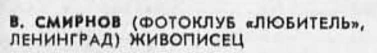
У. НИЕДРЕ (НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ «ВЭФ», РИГА) ВЗАИМОПОНИМАНИЕ



А. КИЧИГИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) ПЕРВЫЙ СНЕГ



А. ЛАШКОВ (ФОТОКЛУБ «ФАКЕЛ», НОВОСИБИРСК) МАЛЬЧИШКИ



В. СМИРНОВ (ФОТОКЛУБ «ЛЮБИТЕЛЬ», ЛЕНИНГРАД) ЖИВОПИСЕЦ

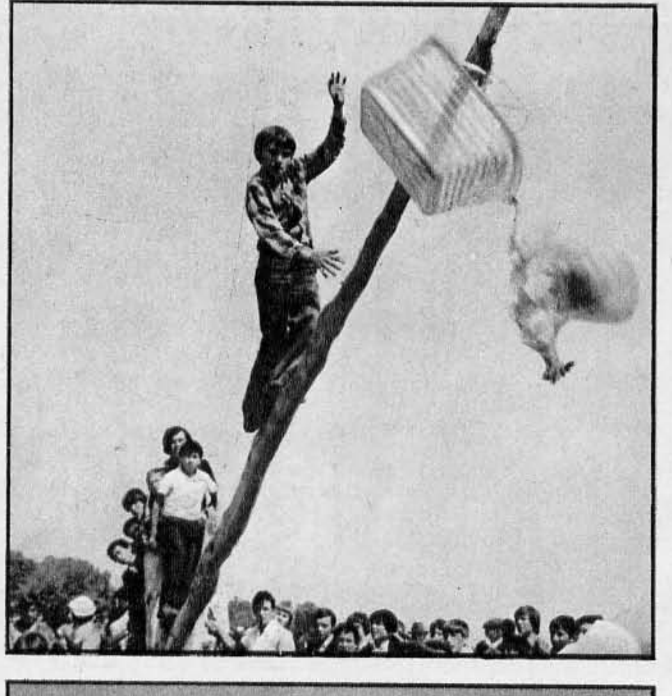


А. ЛАШКОВ (ФОТОКЛУБ «ФАКЕЛ», НОВОСИБИРСК) У РЕКИ

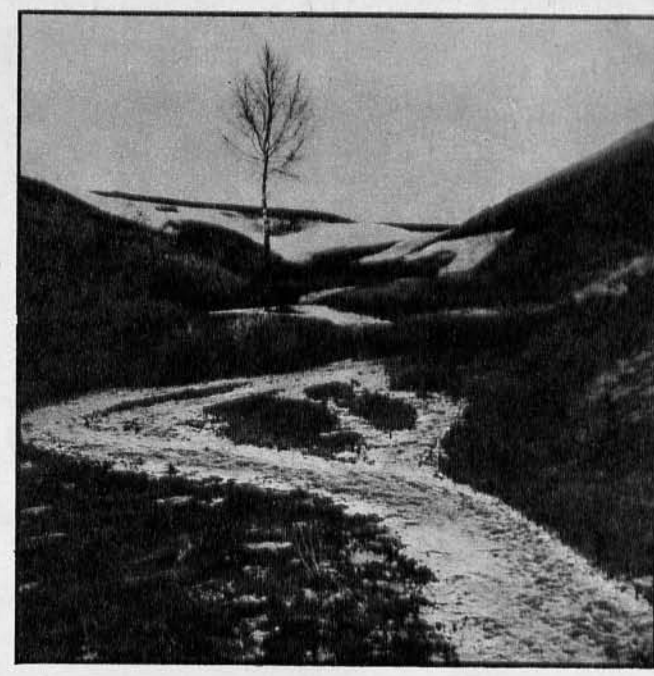


В. КОЗЬМЕНКО (РОСТОВСКИЙ ФОТОКЛУБ) НЕВЕСТА





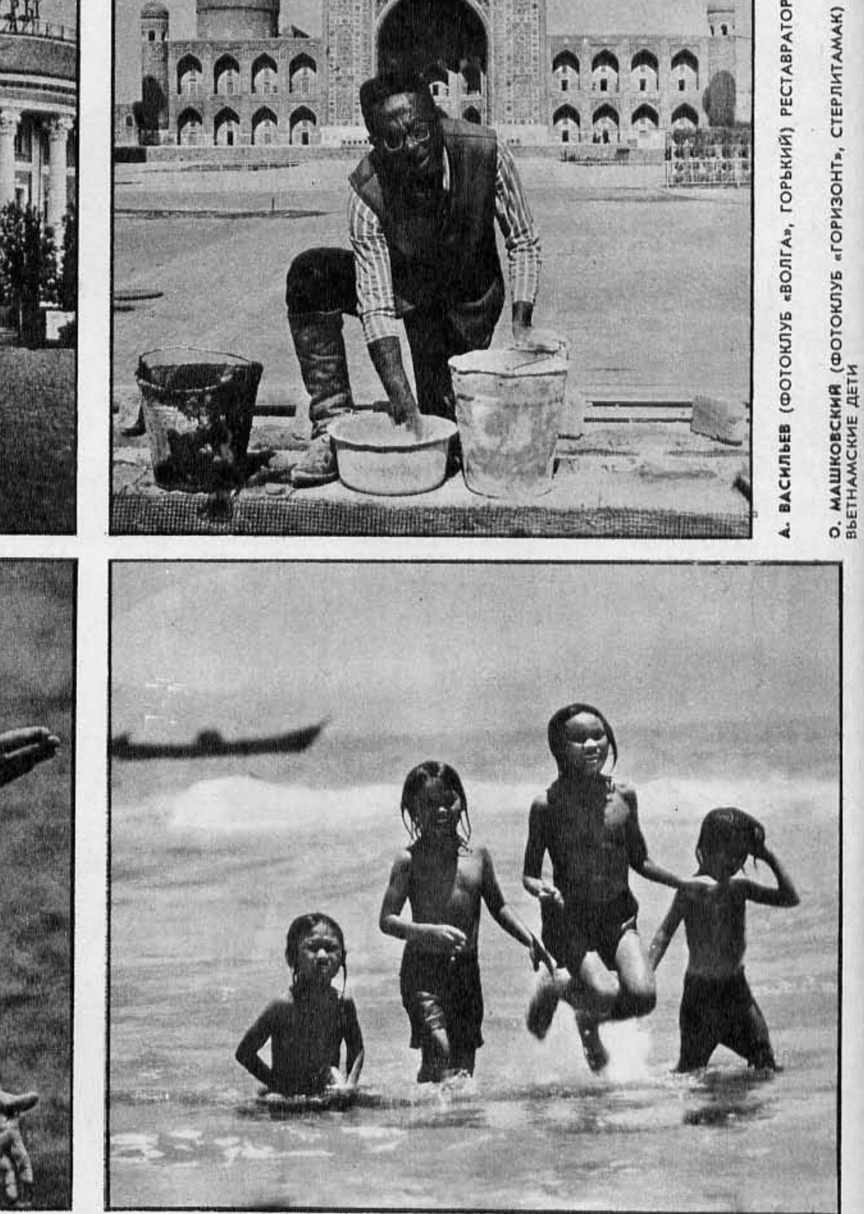
М. ЖМАКИН (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК) САБАНТУЙ



О. МАШКОВСКИЙ (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК)
АПРЕЛЬСКИЙ РУЧЕЙ

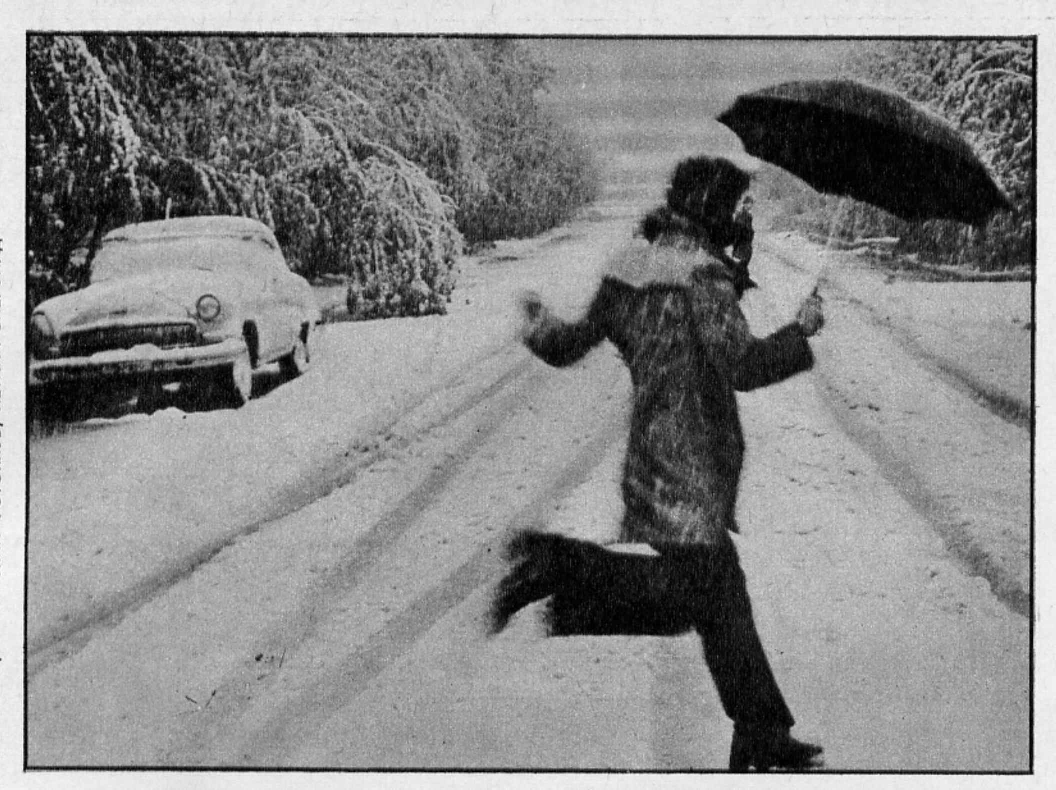
С. БАРКОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) НА ПРОГУЛКЕ

В. СМИРНОВ (ФОТОКЛУБ «ЛЮБИТЕЛЬ», ЛЕНИНГРАД) ИНЦИДЕНТ



А. ВАСИЛЬЕВ (ФОТОКЛУБ «ВОЛГА», ГОРЬКИЙ) РЕСТАВРАТОР

О. МАШКОВСКИЙ (ФОТОКЛУБ «ГОРИЗОНТ», СТЕРЛИТАМАК)
ВЬЕТНАМСКИЕ ДЕТИ



С. БАРКОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) ЛЕТНИЙ СНЕГОПАД



А. ФИЛИМОНОВ (МУРМАНСКИЙ ФОТОКЛУБ) ЛИДЕР



А. БАУЛИН (ФОТОКЛУБ «КРИСТАЛЛ», НОВОСИБИРСК) ЗИМНИЕ ЗАБАВЫ

делю, хотя у каждого семья, дети. Жаль, конечно, что не всякий раз мы приносим новые снимки, однако разговоры, обсуждения за чашкой чая весьма полезны. Так уж получилось, что фотографии печатает каждый из нас дома — Дворец культуры не в состоянии снабжать материалами. Если же нужен зал, чтобы выставить работы, идут навстречу. Бывает, спорим, и крепко, но когда готовим новую выставку, точка зрения едина.

Начиная с осени 1979 года, было организовано 5 выставок. Сейчас в фойе малого зала проходит выставка «Вьетнам — страна друзей», где представлено свыше 150 фотографий Олега Машковского. Готовим очередную экспозицию — «Далекое и близкое». Все уже привыкли к тому, что каждые 3—4 месяца у нас новая выставка. Кроме нас, во Дворце культуры постоянно показывают свои произведения художники нашей республики.

Большую помощь фотолюбителям оказывают семинары на местах — у нас в Стерлитамаке, в Уфе. Приезжали фотомастер из Литвы П. Карпавичюс, фоторепортеры Л. Шерстенников, М. Редькин. Именно с тех бесед и рассказов о профессии началось наше серьезное увлечение фотографией.

...Вначале мы хотели послать по три работы каждого автора, затем решили отправить то, что сами авторы сочли нужным.

С января 1980 года участвуем в межклубных выставках и фотоконкурсах: в Москве, Армавире, Днепропетровске, Минске, Могилеве. Результатами довольны.

Члены фотостудии **«Горизонт».**

В заключение приглашаем к участию в конкурсе-82 все фотоклубы страны. Тематика, жанры снимков не ограничиваются. Это пейзаж и портрет, труд, отдых, быт советского человека, круг его повседневных забот. Естественно, приветствуются и экспериментальные поиски, свидетельствующие о стремлении авторов находить свежие, оригинальные решения изобразительного и содержательного плана, обогащать язык и стилистику современного фотоискусства. Условия те же: принимаются коллекции, включающие не менее 15 снимков (от одного автора не более 5 работ) размером 24×30 или 30×40 см.

Наталья Дьяконова «Все то же солнце ходит надо мной...»



ФОТО ЕВГЕНИЯ КАШИРИНА

ПРАЗДНИК

Один из своих последних фотоальбомов Евгений Каширин, рязанский фотолюбитель, назвал «Рассказ о бабушках». На суперобложке — фотография самодеятельного ковра-аппликации, где тряпочные лоскутки ожили цветами, к ягодам слетелись птицы, в переплетении веточек и листьев — обещание сказки, куда ведут нас «бабушкины хитрости»... В футляре сломанных часов поселились — вместо циферблата и маятника — пузырьки с лекарствами. Они словно плечом к плечу отстаивают свое ядовито-целебное знание о времени. Подчиняясь законам сказки, ствол старого ружья стал опорой для цветов, умывальник служит в няньках у курицы — баюкает спеленутых хрупко белеющей скорлупой ее новорожденных. Срисованные объективом Каширина объемистый сундук, комод, прялка, ступка, счеты, граммофон, старые ноты, календари, выцветшие картинки, клубки пряжи оживают, наполняют дом шорохами, голосами, историями. Может быть, это оживают авторские воспоминания о детстве?

Камера Каширина возвращает увиденное с достоверностью, с желанием сохранить в памяти все как есть. Отсюда — естественная точка съемки, как бы нечаянно уравновешенная композиция. Используется смазка, иногда, вследствие недостаточного освещения, появляется зернистость. «Дефекты» эти лишь усиливают выразительность снимков, подчеркивают их жизненность. Это стремление к правдивости свойственно всем без исключения работам Каширина. Он дорожит приметами времени, даже самыми малыми, ему часто бывает тесно в рамках одного снимка, невольно приходится переходить к сериям, фотоальбомам, которые создаются в течение нескольких лет. Ненавязчивая его камера наблюдает не торопясь, вдумчиво, вникая в суть. Героев Каширин находит чаще всего в деревне, на улочке провинциального города, в электричке.

И умеет разглядеть в них многое.

Доверительно обращаясь к зрителю, фотограф предельно тактичен, для него он всегда — единомышленник, «alter ego» — «другое я».

На персональной фотовыставке рязанского любителя, названной «Родное», не слышно было досужих разговоров: «Как это делается?». Во-первых, потому что техника Каширина очень проста, во-вторых, попробуй в самом деле объясни, «как это делается», если «это» — свойство мироощущения.

Еще в детстве, когда учил-

ся в художественной школе, Евгению нравилось рисовать как раз то, что другим казалось неинтересным, скучным. Мелочь, пустяк, штрих иногда способны сказать о человеке, его состоянии, переживании что-то очень важное. Чувствовал это остро, объяснить не мог. Однажды вырисовал на вещах, окружавших старика-натурщика, инвентарные номера, и картинная поза, в которой тот застыл, стала еще неудобней, еще заметнее стали усталость и одиночество. Старик почему-то проводил свои часы не в уютном домашнем кресле, а здесь... И уже хотелось получше вглядеться в его лицо, угадать жизнь, характер. В работе появилось настроение, и она приковала к себе внимание. Только зачем инвентарные номера? На этот вопрос Евгений ответить не мог. Вот если бы это была фотография, тогда никто и не спрашивал бы! Фотография... Постепенно она вытеснила кисти и краски. И сейчас многим непонятно, что заставляет его подолгу и подробно снимать самое простое, обыкновенное. И почему бедны его снимки использованием тех приемов, которыми владеет всякий считающий себя фотографом. Что это — небрежность, несовременность, неумение? Или жизненная позиция? Ведь сказал поэт, размышляя о новизне формы: «Все то же солнце ходит надо мной, но и оно не блещет новизной...». Вот уж что бесспорно, так это то, что блистать — явно не в характере Каширина. При всей своей преданности фотографии он, как говорится, тяжел на подъем, меньше других участвует в фотовыставках.

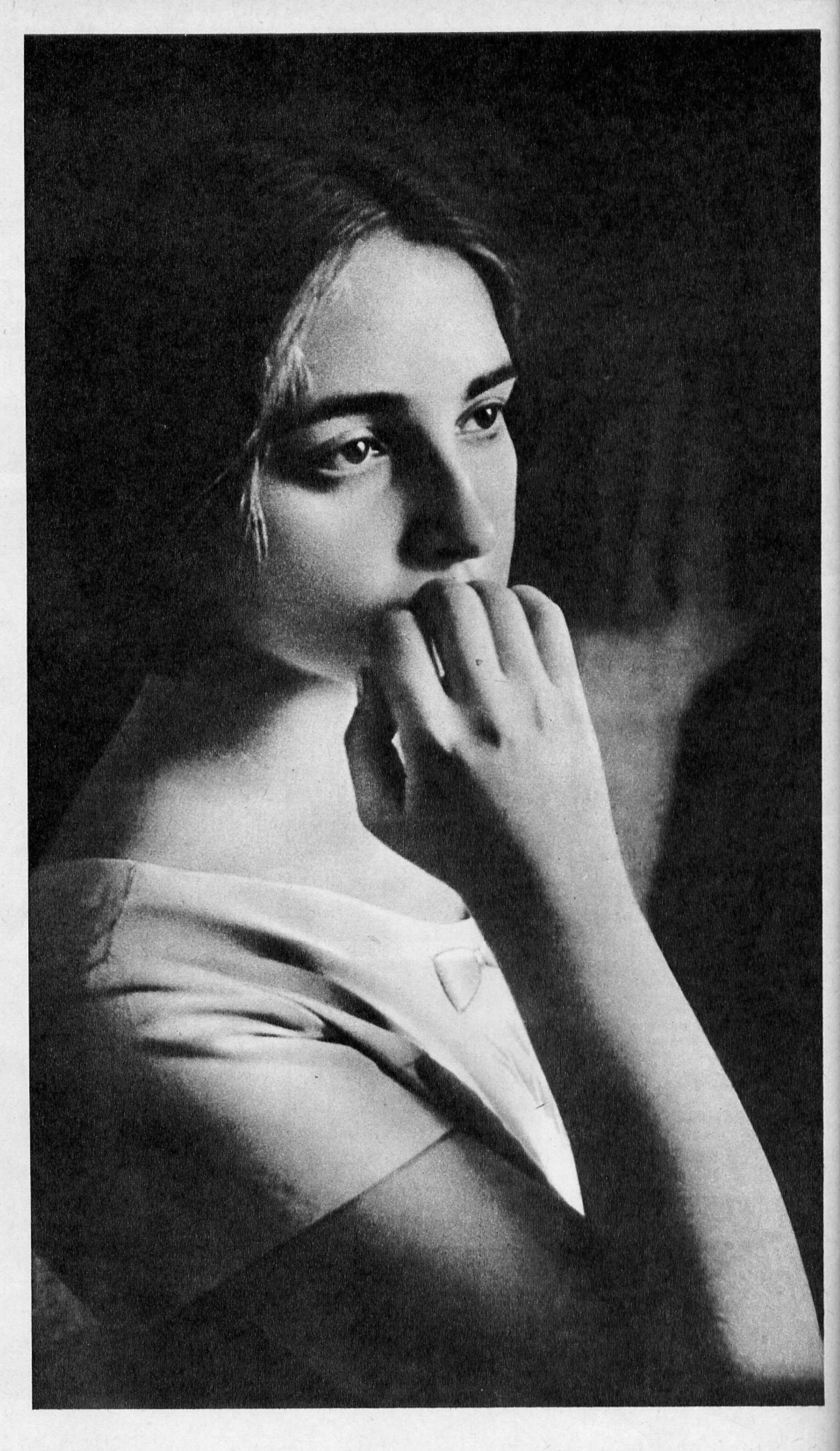
В фотостудии «Ока» к этому понемногу привыкли, хотя вопрос «почему?» так и остался открытым. Но отсутствие его работ всегда заметно. Потому что — это, как правило, новые фотографии, интересный экскурс в прошлое Рязани или рассказ о будущем города. Евгений — свой человек и среди архитекторов, и среди художников, и среди педагогов. И в районах его знают, недаром он — внештатный методист по работе с сельскими фотолюбителями при областном научно-методическом центре. У него особое отношение к детям, их творчеству. Например, материал для диафильма «Детские рисунки на асфальте» он собирал не один год, зато как он отличается от того стереотипа, который мы так часто встре-







чаем на праздниках, когда дети рисуют напоказ! Каждый кадр в этом фильме, каждый детский рисунок — безусловная находка. Нарисованные одноцветным мелком или кусочком угля рисунки эти, часто полустертые, промокшие под дождем, цветут буйством фантазии, умением обыграть фактуру, цвет, форму самой поверхности. Сейчас многие в фотостудии заразились увлечением Евгения и создают собственные такие коллекции. Или, например, детские рисунки на засвеченной фотобумаге. Как-то Евгений принес их целую кипу — работы ребят изокружка, которым он руководил. Оказывается, рисование проявителем и закрепителем не только увлекательно, но и полезно: развивает чувство объема, ритма, учит запоминать, заранее предвидеть результат.
Неудивительно, что запасы «просроченной» фотобумаги моментально исчерпались у всех его коллег. Пример Каширина заразителен.
Присутствие его в коллективе создает атмосферу откровения и серьезности, заставляет относиться к себе, своим работам требовательнее, внимательнее. «Это его качество трудно переоценить, оно, наверное, и есть то, что мы именуем авторитетом», — говорит о своем давнем друге руководитель фотостудии Сергей Романов. Сам же Евгений не очень доволен собой. Он из тех, кто считает — лучшее не сделано, анализирует каждый промах, ошибку. Однажды возвращался в село и вдруг увидел на крыльце одного дома юношу и девушку. Несколько лет назад на этом же крыльце он сфотографировал маленьких сестренку и братишку, они лущили зеленый горох, кадрик получился забавный и запомнился. Сейчас он узнал их. Как же все изменилось!.. Ребята вытянулись, стали юными и красивыми, а крыльцо будто сжалось, уменьшилось. Оно — как драгоценная рама времени. Евгений опомнился, начал снимать, но момент был упущен. Я так хорошо представляю себе Каширина, потрясенного и изумленного в тот миг единоборства с убегающими секундами, что его: «Лучшее не сделано», — представляется мне признаком надежды, ожидания. Признаком оптимизма.



ТАТЬЯНА

Ю. Петров, Н. Щукин Практика цветной печати

В цветной печати используются два метода — субтрактивный и аддитивный. Наиболее распространен среди фотолюбителей субтрактивный метод фотопечати, когда регулировка спектрального состава света в фотоувеличителе осуществляется корректирующими светофильтрами, находящимися в плоскости максимальной дефокусировки света (между линзами конденсора) для того, чтобы исключить влияние их дефектов и разницы оптических толщин светофильтров. Чаще всего используется фабричный комплект, содержащий по одиннадцать желтых, пурпурных и голубых желатиновых светофильтров.

Десять светофильтров каждого цвета различаются по плотности ступенями по 10% (0,1 лог. ед.), а одиннадцатый — имеет плотность 5% (0,05 лог. ед.). Для сохранения двузначности в обозначениях вместо 100% пишут 99%. Реальные плотности промышленных светофильтров нередко отличаются от своих номиналов, но это не имеет принципиального значения, так как те же самые светофильтры, которые моделируют избыточные красители отпечатков, непосредственно используются в дальнейшей фотопечати.

Комбинацию различных светофильтров обычно записывают единым символом: $К=(D^{ж}, D^{п}, D^{г})$, где $D^{ж}$ — плотность желтого, $D^{п}$ — пурпурного, $D^{г}$ — голубого светофильтров. Нетрудно убедиться, что набор разноцветных светофильтров одинаковой плотности, уложенный на белую бумагу, дает серый (ахроматический) цвет. Такой набор, помещенный в увеличитель, уменьшает световой поток, не влияя на спектральный состав света. Поэтому все наборы, плотности которых отличаются на одно и то же положительное или отрицательное число, равнозначны. Например, набор фильтров (40, 75, 15) эквивалентен наборам (25, 60, 00), (00, 35, —25), (—35, 00, —60) и т. п. При этом отрицательный знак характеризует плотности недостающего красителя. Чтобы использовать в работе минимум светофильтров, следует из имеющегося их набора вычесть ахроматический набор с плотностью наименьшей составляющей. Например: (50, 20, 15) — (15, 15, 15) = (35, 05, 00) или (10, 20, —40)—(—40, —40, —40) = (50, 60, 00), то есть с помощью этих наборов осуществляют печать. Следовательно, символы наборов светофильтров можно складывать, вычитать или умножать на число α, а также приводить к другому эквивалентному набору путем прибавления или вычитания ахроматического набора любой плотности.

Набор светофильтров считается дополнительным по цвету к другому набору, если их сумма дает ахроматический цвет, например: (10, 00, 10)+(00,10,00).

Мы уже рассматривали вариант фотопечати, когда серая шкала снята на цветной негативной пленке. Однако совершенно необязательно фотографировать серую шкалу, которая к тому же имеет недостаточный интервал плотностей, чтобы перекрыть полезные интервалы экспозиций как пленки, так и фотобумаги. Гораздо целесообразнее использовать для цветокоррекции отдельно изготовленный серый клин (см. «СФ», 1981, № 12), имеющий широкий интервал оптических плотностей. Если на него наложить отрезок неэкспонированной, но полностью обработанной цветной фотопленки (первые два прозрачных кадра), то такая комбинация будет эквивалентна по воздействию на цветную фотобумагу серой шкале, сфотографированной на данной пленке. Действительно, серый клин ступенчато увеличивает оптическую плотность каждого цветочувствительного слоя, начиная с суммарного уровня вуали и маски, до максимальной величины, допускаемой клином. Как известно, маски, представляющие собой добавочные желтый и пурпурный красители в соответствующих цветочувствительных слоях, вводятся для улучшения качества пленки.

Процесс фотопечати начинают с изготовления «паспорта» цветной фотобумаги следующим образом. Вводят в фильмовый канал фотоувеличителя серый клин, покрытый прозрачным участком обработанной негативной фотопленки, проецируя его изображение на фотобумагу.

С помощью фотометра устанавливают опорный световой поток, проходящий через вуаль клина. Причем, учитывая возможность увеличения экспозиции при цветокоррекции, делают это таким образом, чтобы стрелка выходного прибора фотометра отклонялась не на полную шкалу (например, на отметку 0,3 калиброванного «Фотона»).

Экспонируют фотобумагу с несколькими выдержками (2, 4, 8 ... с), передвигая ее, например, с помощью описанного ранее приспособления («СФ», 1981, № 12).

После полной обработки фотобумаги выбирают отпечаток, на котором различается больше всего полей и максимальное потемнение достигается при наименьшей выдержке, называемой в дальнейшем рабочей. В приводимом ниже примере примем ее равной 4 с.

Для определения избыточных красителей пробного отпечатка серого клина рядом с ним укладывают на лист белой бумаги стопку субтрактивных светофильтров, добиваясь равенства светлоты и цвета среднего поля изображения клина и набора светофильтров. Допустим, оно достигается при наборе (55, 30, 20).

Из полученного набора светофильтров исключают серую компоненту: (55, 30, 20) — (20, 20, 20) = (35, 10, 00). Результирующие светофильтры (35, 10, 00) используют в дальнейшей фотопечати, помещая их непосредственно в лоток фотоувеличителя.

Производят коррекцию экспозиции, необходимую для компенсации отражения света от стеклянных поверхностей светофильтров и установления «зеркального» соответствия ХК слоя фотобумаги с наиболее недостающим красителем и ХК одноименного слоя пленки. Последнее осуществляется путем увеличения светового потока на величину наибольшей плотности рабочего набора светофильтров (в нашем примере на 0,35 лог. ед.). Подсчитывая количество светофильтров в рабочем наборе (у нас 2+1=3), находят поправку на увеличение светового потока за счет отражения от поверхностей стекол из расчета 0,08 лог. ед. на каждый светофильтр (3×0,08= =0,24 лог. ед.). Суммарная поправка равна 0,35+0,24=0,60 лог. ед. Таким образом, из светового потока нужно удалить серый поглотитель плотностью 0,60 лог. ед. Это достигается либо увеличением светового потока по показаниям фотометра при помощи градуировочного графика (шкалы «Фотона»), либо увеличением выдержки (с 4 до 16 с) согласно «паспорту» фотобумаги (см. «СФ», 1981, № 12). Следует особо отметить, что вследствие определенной спектральной чувствительности приемника фотометра эта регулировка изменения его показаний должна производиться при неизменном цвете светового потока (например, до введения рабочего набора светофильтров в световой поток).

Обычно одной вышеописанной процедуры достаточно для получения правильной цветокоррекции. В противном случае следует вновь проанализировать цвет повторного отпечатка серого клина, и полученный набор светофильтров за вычетом серой компоненты добавить к прежнему рабочему набору. При этом необходимо соответственно изменить экспозицию фотопечати. Результирующий набор светофильтров применяют в дальнейшей печати всех кадров этой негативной пленки. Рабочая экспозиция обеспечивает на отпечатке правильный цвет сфотографированного черного предмета. Если в пределах кадра такой предмет отсутствует, то в качестве его негативного изображения используется междукадровый промежуток.

Выбранный кадр проецируют в нужном масштабе на экран фотоувеличителя и с помощью диафрагмы объектива по показаниям фотометра устанавливают рабочий световой поток, прошедший через междукадровый промежуток пленки. Если световой

Окончание. Начало см. «СФ», 1981, № 11, 12; 1982, № 1.

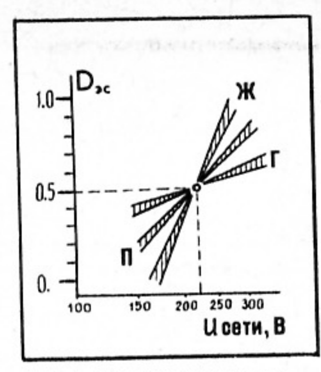


РИС. 1. ЗАВИСИМОСТЬ ПЛОТНОСТЕЙ КРАСИТЕЛЕЙ ОТ СЕТЕВОГО НАПРЯЖЕНИЯ ЛАМПЫ НАКАЛИВАНИЯ

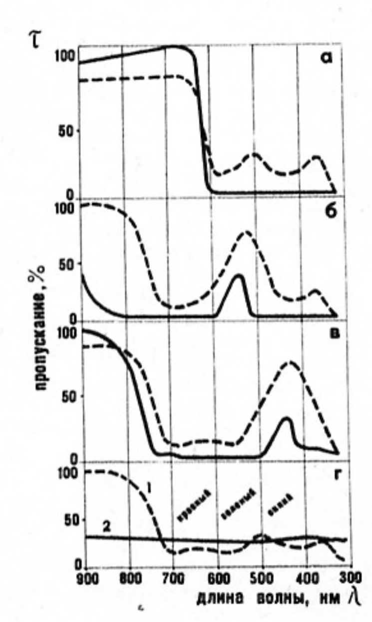


РИС. 2. СПЕКТРЫ ПРОПУСКАНИЯ ЖЕЛАТИНОВЫХ СВЕТОФИЛЬТРОВ: ——— ЗОНАЛЬНЫЙ, - - - - - 100%-НАЯ СУБТРАКТИВНАЯ КОМБИНАЦИЯ. ЦВЕТА: а — КРАСНЫЙ; б — ЗЕЛЕНЫЙ; в — СИНИЙ; г: 1 — СУБТРАКТИВНОЕ СЕРОЕ; 2 — СЕРЕБРЯНЫЙ КЛИН

поток при полностью открытой диафрагме меньше рабочего, используя «паспорт» фотобумаги, переходят к более длительным выдержкам так же, как при черно-белой фотопечати. Разумеется, каждая пленка требует своей цветокоррекции. Однако нет необходимости всякий раз печатать на данной фотобумаге серый клин вышеописанным способом. Достаточно смоделировать на просвет этот и ранее используемый отрезки пленки при помощи соответствующих наборов светофильтров. Разность этих наборов следует добавить к ранее применяемому набору светофильтров. Полученный минимальный набор, эквивалентный данному, при соответствующем пересчете экспозиции используется для фотопечати.

Все операции с фотобумагой проводят в полной темноте или при свете лабораторного фонаря с защитным светофильтром № 166. Обрабатывать экспонированную фотобумагу можно любым комплектом химикатов (отечественным или зарубежным). Можно строго не выдерживать указанные для этих комплектов режимы обработки: температуру, длительность, режим перемешивания, но существеннее, чтобы обработка, принятая при изготовлении «паспорта» фотобумаги, выполнялась и при рабочей фотопечати. «Паспорт» цветной фотобумаги следует оценивать только в окончательном, отглянцованном виде.

Необходимо иметь в виду, что регулирование светового потока можно производить только при открытой диафрагме объектива с помощью серых поглотителей или матовых стекол, но не путем изменения напряжения лампы накаливания, ибо в последнем случае изменяется также и спектральный состав света, вследствие чего возникает разбаланс цвета. Рассмотрим, например, зависимость плотностей красителей нормальной фотобумаги типа «Фортеколор» от напряжения лампы накаливания мощностью 40 Вт (рис. 1).

Здесь приняты одинаковые плотности трех красителей при напряжении 220 В. Видно, что изменение напряжения наиболее сильно влияет на выход желтого и пурпурного красителей. Для того чтобы разбаланс по желтому цвету не выходил за пределы ±0,05 лог. ед., напряжение не должно выходить за пределы 220±10 В.

При аддитивном методе фотопечати используются три зональных светофильтра — синий, зеленый и красный, каждый из которых позволяет выделить достаточно узкую область излучений, воздействующую только на один цветочувствительный слой фотобумаги (красители: желтый, пурпурный или голубой). Фильтры и в этом случае помещают между линзами конденсора фотоувеличителя.

В аддитивной фотопечати производят засветку фотобумаги последовательно за каждым зональным светофильтром с различными выдержками $[t^с, t^з, t^к]$. Изменение зональных экспозиций приводит к смещению ХК каждого цветочувствительного слоя фотобумаги вдоль оси lgH, что позволяет поставить ХК пленки и фотобумаги в «зеркальное» соответствие, необходимое для правильного цветовоспроизведения.

Приступая к фотопечати, изготовим три одноцветных «паспорта» цветной фотобумаги (желтый, пурпурный и голубой). Для этого отпечатаем на ней несколькими полосками с разными выдержками серый клин (покрытый отрезком неэкспонированной, но полностью отработанной пленки) за каждым зональным светофильтром. Опорный уровень освещения экрана фотоувеличителя установим за зональным светофильтром регулировкой диафрагмы объектива по максимальному показанию прибора фотометра, помещая детектор в место проекции самого светлого поля клина. В случае избытка освещенности за каким-либо светофильтром следует поставить матовое стекло. Смену светофильтров производят не меняя диафрагму объектива.

В качестве предварительных выдержек $[t_0^с, t_0^з, t_0^к]$ выбирают наименьшие, при которых первое поле отпечатка каждого одноцветного «паспорта» имеет наибольшую плотность красителя. Если отпечатать серый клин последовательно за тремя зональными светофильтрами с выбранными выдержками на одном и том же участке фотобумаги, то результирующий цвет отпечатка должен быть ахроматическим. Такой отпечаток необходим для выбора правильной экспозиции при фотопечати. Если изображение оказалось окрашенным, то необходимо изменить зональные выдержки. Проанализируем цвет отпечатка с помощью набора субтрактивных светофильтров ($D^ж$, $D^п$, $D^г$), моделирующих избыточные красители средних полей изображения клина. Новые зональные выдержки рассчитывают по формулам:

$$t^с = t_0^с \cdot 10^{-D^ж}, \quad t^з = t_0^з \cdot 10^{-D^п},$$

$$t^к = t_0^к \cdot 10^{-D^г}.$$

Покажем цветокоррекцию на примере. Пусть исходные выдержки равны [20, 8, 3] с, а цвет отпечатка серого клина обозначается символом (10, 15, 00). Чтобы устранить розовый оттенок отпечатка, нужно уменьшить выдержки за синим и зеленым светофильтрами до значений $t^с = 20\times10^{-0,1} \approx 16$ с и $t^з = 8\times10^{-0,15} \approx 6$ с.

Полученные рабочие выдержки используют в последующей фотопечати всей этой пленки. Плотность изображения на отпечатке можно регулировать с помощью диафрагмы, пользуясь ахроматическим отпечатком серого клина и принимая за негативное изображение черного предмета междукадровый промежуток.

Качество изображения в аддитивном способе фотопечати выше, чем в субтрактивном, потому что строгие зональные светофильтры пропускают излучения, воздействующие только на один цветочувствительный слой фотобумаги, в то время как излучения, прошедшие через субтрактивные светофильтры, могут воздействовать в той или иной степени на все слои. Это иллюстрирует рис. 2, на котором изображены спектральные характеристики желатиновых зональных и парных комбинаций 100%-ных субтрактивных светофильтров одинакового с ними цвета. Видно, что такие парные комбинации пропускают излучения там, где зональные светофильтры их поглощают.

Величины рабочих зональных экспозиций могут значительно различаться за счет спектральных характеристик светофильтров (например: $t^к = 2$—4 с, $t^з = 4$—8 с, $t^с = 20$—60 с). Поэтому аддитивный метод фотопечати менее производителен.

Обе описанные методики многократно апробированы при фотопечати с пленок «ЦНД-32», «ЦНЛ-65», «ДС-4», «NC-19» на цветные фотобумаги «Фотоцвет-2», «Фотоцвет-4», «Фомаколор» типа PN и PM и «Фортеколор» типа CN и CM.

ФОТОТЕХНИКА

Копилка опыта

При репродукционной фотосъемке для замера экспозиции в плоскости экрана можно использовать экспонометр «Свердловск-4» — считает фотолюбитель В. Напалков из Челябинска. Замер осуществляется по методу освещенности.

Однако при расположении экспонометра светоприемником вверх светящийся индикатор не виден. Чтобы облегчить наблюдение за ним, следует подложить под экспонометр небольшое зеркальце и тогда момент срабатывания индикатора регистрируется с достаточной точностью.

Фотокамера для мистера Холмса

Традиционный ли британский консерватизм тому виною, а может быть, здесь сыграли свою роль личные качества Шерлока Холмса, только факт остается фактом: великий сыщик не очень верил в достижения современной ему техники, полагаясь более на собственную интуицию. А зря! Как знать, может быть, используя фотографическую технику, которая уже тогда могла многое, мистер Холмс значительно быстрее раскрыл бы тайну пляшущих человечков и обнаружил собаку Баскервилей...

Шутки шутками, а ведь уже в 1855 году была запатентована камера (правда, пока еще ящичного типа), которая вполне могла поместиться в дамском ридикюле или сумке врача.

Год спустя появился проект, согласно которому предполагалось поместить камеру в верхнюю часть шляпы, использовав для этого свободное пространство. Ясное дело, шляпа от этого становилась несколько тяжелее, но этим неудобством, по мысли автора, можно было вполне пренебречь...

Если первые опыты миниатюризации фотографических аппаратов носили, как можно предположить, характер развлекательный, а отдельные фирмы даже наладили производство фотокамер, встроенных в детские игрушки *, то уже в восьмидесятые годы прошлого столетия в разработке и применении фотокамер, которые стали называть «детективными», произошли существенные изменения.

Сам термин «детективная камера» был впервые применен англичанином Т. Боласом (1881 г.), который специально для полиции разработал две модели ручных камер (одну из них — в форме книги), позволявших получать моментальные снимки. Это были уже официально признанные профессиональные миниатюрные аппараты. Патент же на коммерческий вариант ручной «детективной» бокс-камеры был выдан в 1883 году жителю Нью-Йорка У. Шмидту. Его аппарат массой 1,5 кг имел адаптер на одну двойную стеклянную пластину (два кадра 82,5×108 мм).

В восьмидесятые—девяностые годы «детективная камера», как отмечалось в американском «Энтони фотографик Бюллетень», революционизировала процесс получения моментальных снимков. Увлечение мини-аппаратами росло — появились камеры, замаскированные под шляпу (фото 1), шарф, галстук, жилет (фото 2), театральный или полевой бинокль, часы, зажигалку, револьвер, стек.

Но что же в сущности представляли собой эти миниатюрные фотоаппараты?

Впервые коммерческий вариант подобной камеры (аппарат «Марко», показанный испанцем Мендозой в 1884 году) был выставлен в магазине шляпного мастера Бриоля в Париже в 1885 году.

Камера бельгийца де Некка (1885 г.), оснащенная объективом «Штейнгель апланат» с F=57 мм, была рассчитана на 12 пластин с размером кадра 44,3×44,3 мм. Размещалась она в передней части шляпы, а спуск производился с помощью шнурка, который находился сбоку, у ее полей. Иной была конструкция камеры-шляпы, выпущенной английской фирмой «Адамс и К°» (1890—1891 гг.) и состоящей из двух частей — пластинодержателя с мехом и объектива с затвором. Объектив «Рапид ректилинеар» располагался в верхней части шляпы, междулинзовый ротационный затвор обеспечивал моментальную и длительную выдержки. Съемка производилась на пластинки 82,5×108 мм. Позже эта же фирма предложила использовать катушечную пленку. С помощью именно такого типа камеры англичанин А. Баррет в 1908 году сделал ряд разоблачительных снимков в процессе судебного разбирательства, и это сенсационное фотообвинение привело к тому, что фотографирование в британских судах было запрещено.

Интересной была конструкция камеры-галстука (модель называлась «Фото-Кават»), предложенная французом Э. Блохом в 1899 году. Ее объектив был замаскирован под кнопку галстука, соединяющую две его части. Затвор управлялся посредством воздушной груши, помещенной в кармане жилета. Габариты камеры — 6,3×76×178 мм, на пластинах можно было получить 6 кадров размером 25×25 мм.

Если говорить о более или менее широком применении «детективных камер» на излете прошлого столетия, то пальму первенства следует отдать американцу Р. Грею. Его достаточно хитроумное сооружение — камера-жилет — представляла собой металлический диск диаметром 146 мм с объективом, позволяющим работать с дистанции более 1,8 м. Потянув за шнурок, конец которого находился в кармане брюк (тут уж приходилось пренебрегать правилами хорошего тона: джентельменам не рекомендовалось без особой надобности опускать руки в карманы), можно было спустить затвор, обеспечивающий моментальную выдержку. Всего на вращающейся пластине получали шесть кадров диаметром 41,3 мм. Между прочим триста таких камер было приобретено для нужд полиции в дореволюционной России *.

Из других камер этого типа следует упомянуть выпущенную в годы первой мировой войны камеру, рассчитанную на перфорированную пленку (при длине 500 мм на ней умещалось 15 кадров размером 25×25 мм).

Первой фотокамерой, выполненной в форме часов, был аппарат В. Ланкастера из Бирмингема (1887 г.). Ее объектив устанавливался в рабочее положение с помощью телескопического устройства.

Камера «Мираколо», оформленная в виде карманных часов (объектив с F=11 мм), давала на пленке четыре кадра диаметром 15 мм. Сконструирована она была в Берлине в 1891 году. Из других камер этого типа заслуживают упоминания камера-будильник «Престо» (разработка Г. Каслера, 1896 г. — фиксированный объектив с тремя значениями диафрагменных чи-

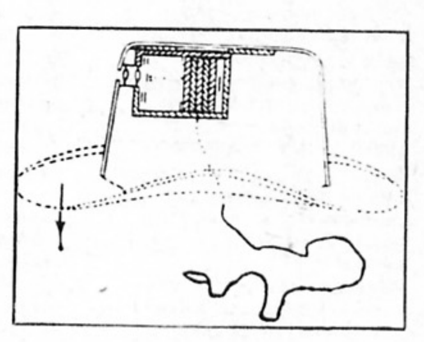


ФОТО 1

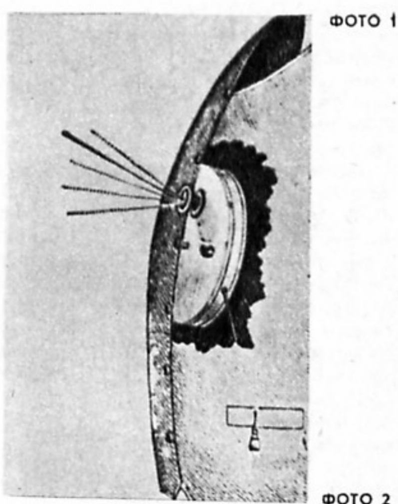


ФОТО 2

ФОТО 3





* Справедливости ради отметим, что большинство таких устройств, с точки зрения фототехники, как раз и представляли собой игрушки — все они были оснащены простейшими объективами, дававшими невысокое качество изображения.

* Уместно напомнить, что «детективные камеры» в России были хорошо известны. Так, например, журнал «Фотолюбитель» (1893, № 1) сообщал, что на заседании V отдела Русского технического общества Л. Варнеке демонстрировал камеру-шляпу и фотобинокль.

сел, 4 кадра размером 31,7×31,7 мм на стеклянной пластине или 50 на рольфильме); камера «Тика» (Лондон, 1906 г. — 25 кадров на 16-мм пленке, объектив работал с дистанции 1 м, затвор обеспечивал моментальную и длительную выдержки, счетчик кадров сопрягался с механизмом транспортировки); наша современница — камера ручные часы «Штейнек-А-Б-С» (ФРГ, 1948 г. — объектив 2,5/12,5 мм с двумя значениями диафрагмы, выдержка 1/15 с, диаметр кадра 9 мм, масса — не более 45 г).

Известны также «детективные камеры» в виде зажигалки, авторучки (примером последней может служить французский «Стилофот»). Широко были распространены и камеры-книги конструкторов Р. Крюгенера и С. Герца (фото 3).

И наконец самые что ни на есть «детективные» камеры, выполненные в форме пистолетов, револьверов.

Первая из них — «Пистольграф», оснащенная объективами с F=7 мм (для обычной съемки) и F=16 мм (для портретной), была рассчитана на формат диаметром 37 мм. Ее разработчику англичанину Т. Скайфу, увы, крупно не повезло: желая опробовать камеру в деле, он «прицелился» в королеву Викторию и был тут же арестован королевской полицией, совершенно невежественной в области современной ей фототехники, но зато достаточно бдительной. Впрочем, это не помешало детищу Т. Скайфа появиться в продаже в 1858 году.

Несколькими годами позднее его соотечественник Томсон сконструировал камеру, рассчитанную на четыре круглых кадра, получаемых на стеклянной пластинке. В рабочее положение пластина приводилась поворотом барабана на 90°.

В 1882 году в Париже Э. Эджильбертом была выпущена камера-револьвер на 11 автоматически меняющихся пластинах.

И наконец уже в 1938 году нью-йоркская полиция имела на вооружении револьвер, который одновременно с выстрелом производил фотографирование преступника.

К категории «детективных камер» вполне можно отнести камеры в форме бинокля. Первой из них стал аппарат О. Никура (Париж, 1867 г.). Наводка на резкость производилась по матовому стеклу. Камера была рассчитана на 50 пластин, обеспечивавших получение изображения размером 14,5 см^2.

Наиболее интересным, пожалуй, следует считать универсальный «Фото-Стерео-Бинокль» С. Герца, выпускавшийся более 10 лет. Его можно было использовать в качестве театрального (увеличение 2,5$^\times$) или полевого (3,5$^\times$) бинокля для обычных стереоскопических съемок (размер кадра 40×45 мм).

В середине нашего века появились: японская «Телека» («Циклон») для съемки на 16-мм пленку с объективом 4,5/35 и затвором на 3 выдержки и «В»; немецкий «Комбинокс» (бинокуляр 7×35) — на 35-мм пленку (половинный формат), в котором камера была установлена непосредственно между трубами бинокля. Последний аппарат имел сменные объективы от F=35 мм до F=180 мм) и выдержку от 1/30 до 1/800 с. В 70-е годы на пленку типа 110 стали снимать «Оринокcом» (бинокуляр 7×20) с объективом «Теле-Оринокс» 5,6/112 и выдержкой 1/125 с.

Фоторепортеру, стремящемуся снять «жизнь врасплох», не привлекая внимания того, кого он снимает, незаменимые помощники не только скрытая камера, но и фотоаппарат для «съемки из-за угла». В их первых конструкциях были использованы отражающая призма (Т. Болас) или зеркало, укрепленное перед объективом (А. Миллар). Одной из наиболее популярных камер такого типа была «Детектив Энгл Грэфик» (Нью-Йорк, 1901 г.), имевшая пару фальшивых «стереообъективов», установленных на передней панели, в то время как рабочий объектив, закрепленный на внутреннем ящике, располагался в перпендикулярном к ним направлении.

В двадцатые годы нашего столетия такие камеры сошли со сцены, поскольку появились универсальные камеры, оснащенные дополнительными устройствами для подобного рода съемки (например, угловой видоискатель для «лейки»).

А. ТРАЧУН,
Э. БЕЛТОВ

Комплект «Зенит-1»



ФОТОКОМПЛЕКТ «ЗЕНИТ-1»

На Красногорском механическом заводе подготовлен к производству фотокомплект «Зенит-1».

В него входят:

— зеркальная камера «Зенит-TTL»;

— набор сменных объективов: «Зенитар-М», «Гелиос-40-2», «Юпитер-21М», «Мир-10А»;

— ручной штатив «ШЛВ», комплект удлинительных колец «УТЗТ», головка лампы-вспышки «ГЛВ», бленда «БЗР-1», тросик спусковой «ТСТ-250».

Зеркальная камера «Зенит-TTL» («СФ», 1977, № 8) имеет экспонометрическое устройство с измерением света по системе TTL, механизм синхронизации для работы с импульсными лампами-вспышками, автоспуск.

Технические характеристики фотоаппарата с объективом «Зенитар-М» следующие:

— формат кадра — 24×36 мм;

— число кадров — 36;

— диапазон выдержек затвора — от 1/30 до 1/500 с, «В» от руки и длительная;

— электропитание экспонометрического устройства от одного элемента РЦ-53;

— диапазон чувствительности применяемых пленок — от 16 до 500 ед. ГОСТа;

— резьба штативного гнезда — 1/4″;

— линейное поле изображения видоискателя — 20×28 мм;

— присоединительная резьба — М42×1 мм, рабочее расстояние — 45,5 мм;

— фокусное расстояние объектива — 50 мм;

— максимальное относительное отверстие — 1 : 1,7;

— угловое поле зрения — 45°;

— пределы диафрагмирования — от 1,7 до 16;

— шкала расстояний — от 0,4 м до ∞;

— резьба под светофильтры — М52×0,75 мм;

— масса камеры с объективом — 1,01 кг.

Эта модель имеет зеркало постоянного визирования, которое дает возможность непрерывно наблюдать за объектом съемки до и после экспонирования. Особенностями являются также наводка на резкость как по микрорастру, так и по матированной поверхности линзы Френеля, система упрощенной зарядки и обратной перемотки пленки, производимая при фиксированном положении кнопки отключения затвора.

Предусмотрено использование сменных объективов с присоединительной резьбой М42×1 и рабочим расстоянием 45,5 мм. Если в сменном объективе отсутствует механизм «прыгающей» диафрагмы, управление ею осуществляется вручную. При работе с длиннофокусными объективами возможно незначительное «срезание» левого и правого краев негатива.

Объектив «Зенитар-М» оснащен механизмом «прыгающей» диафрагмы, автоматически закрывающейся на момент срабатывания затвора (режим «А»). Есть возможность ручного управления диафрагмой (режим «М»).

«Мир-10А» 3,5/28 мм* — широкоугольный объектив, оснащенный светофильтрами: УФ-1$^\times$ — для устранения вредного действия ультрафиолетовых лучей при съемке в горах; ЖЗ-2$^\times$ — для правильной тональной передачи объектов; О-2,8$^\times$ — для устранения влияния воздушной дымки;

«Гелиос-40—2» 1,5/85* — портретный объектив с регулируемым ограничителем величины диафрагмы, в комплект которого входят светофильтры, Ж-1,4$^\times$; Ж-2$^\times$; О-2,8$^\times$ в оправах с резьбой М67×0,75 мм.

«Юпитер-21М» 4/200 мм* — длиннофокусный объектив с «прыгающей» диафрагмой.

* Технические характеристики объективов см. «СФ», 1981, № 3.

В состав фотокомплекта «Зенит-1» входят также наиболее необходимые фотопринадлежности.
Ручной штатив служит для крепления лампы-вспышки к зеркальным фотоаппаратам типа «Зенит». Конструкция его позволяет осуществлять регулировку положения лампы-вспышки относительно фотоаппарата — наклон в плоскостях параллельной и перпендикулярной оптической оси.
Комплект удлинительных колец с толкателем предназначен для макросъемок зеркальными фотоаппаратами типа «Зенит», снабженными механизмом автоматической установки диафрагмы, и состоит из трех колец с расстояниями между опорными торцами 7, 14 и 28 мм.
Головка лампы-вспышки применяется для работы с фотоаппаратами, имеющими обойму для крепления лампы-вспышки с центральным электрическим контактом, а также может использоваться с любыми фотоаппаратами, имеющими обойму без центрального контакта. Она представляет собой приспособление, позволяющее осуществить разворот установленной на нем лампы-вспышки как относительно горизонтальной оси вперед на 30°, назад на 60°, так и вертикальной оси — на 360°. В обойму головки можно устанавливать лампы-вспышки с центральным контактом и со штепсельным разъемом.
Бленда благодаря дополнительному переходному кольцу предназначается для объективов с посадочной резьбой M52×0,75 и M49×0,75 мм.
Спусковой тросик с тормозным устройством имеет длину 250 мм и применяется при съемке со штатива с длительными выдержками. Тормозное устройство позволяет открыть затвор на длительное время, не удерживая кнопки спуска.
Весь комплект аппаратуры укладывается в футляр-чемодан со специальными гнездами для камеры, сменных объективов и фотопринадлежностей. Гнезда амортизированы для обеспечения сохранности уложенных изделий во время транспортировки.

Б. НЕХОРОШЕВ

Моментальная фотография сегодня

В наши дни моментальная фотография становится необходимостью. Исследователям и инженерам все чаще нужно не только зарегистрировать на пленке промежуточные или конечные результаты, но и немедленно получить готовый отпечаток в процессе проходящего эксперимента. Фотографы, специализирующиеся в области кино, театра или рекламы, также сталкиваются с неизбежностью оперативной оценки предстоящей съемки.
Применение новых реверсивных бумаг на пластиковой основе, усовершенствование химико-фотографической обработки с обеспечением форсированных режимов позволили приблизить технологию традиционной цветной и черно-белой фотографии к моментальной. Конечно, немаловажную роль сыграло и осуществление этих процессов с помощью новой техники *. Весь этап «съемка — отпечаток» стал занимать буквально считанные минуты (три — для черно-белой и четыре — для цветной). Однако в области моментальной фотографии сегодня продолжают лидировать цветной и черно-белый одноступенные диффузионные процессы. Читатели нашего журнала знакомы с такими процессами и получением цветных позитивов после съемки. Об этом рассказано в статьях, опубликованных в «СФ», 1973, № 11; 1976, № 3.
За прошедшие годы камеры «Поляроид», в числе других разнообразных моделей, пополнились серией автоматических фотоаппаратов «Поляроид-400» (встроенная фотовспышка, соединенная с дальномером камеры, изменяет освещенность объекта съемки в зависимости от расстояния до него), а также универсальным автоматическим фотоустройством «МР-4», осуществляющим микро- и макросъемку, съемку крупным планом, копирование и получение черно-белых диапозитивов.
Несколько лет назад научно-исследовательская лаборатория, возглавляемая д-ром Эдвином Лэндом (США), показала очередную разработку — цветную кинопленку, кинокамеру и проекционный аппарат с растровым стереоскопическим экраном. При создании цветной кинопленки исследователи столкнулись с необходимостью получения достаточно прозрачных эмульсионных слоев. Ведь пленка многослойна и, кроме того, между слоями эмульсии распределяется проявляющее вещество, которое должно быть прозрачным, не поглощающим проходящий свет и не изменяющим чувствительности этих эмульсионных слоев к определенным частям спектра.
Заряженная в специальную кассету пленка после ее трехминутного экспонирования в кинокамере вынимается и вставляется в кинопроектор. Перематываясь обратно (к началу фильма) в проекционном аппарате, за 2,5 мин она проходит через студенистую массу химреактивов, которые обрабатывают ее на очень небольшом участке. После окончания процесса обработки кинопроектор автоматически включается и проецирует кинофильм на экран размером 30×30 см.
Дальнейшие разработки этого направления одноступенного процесса нашли отражение в создании обращаемых цветных материалов для фотографии. Так, на выставке «Фотокина-80» фирмой «Поляроид» была продемонстрирована аппаратура для получения цветных слайдов с графических оригиналов, изображенных на экране дисплея, подсоединенного к ЭВМ.
В последнее время развитие моментальной фотографии идет по пути создания новой аппаратуры, реализующей уже известные и технологически отработанные процессы. Одной из последних новинок — репродукционной камере, о которой мы расскажем ниже, предшествовала разработка крупноформатного студийного аппарата «Поляроид 20×24″-студио» для получения снимков размером 50×60 см на бумаге «Поляколор-II».
Фирмой было создано и запатентовано оригинальное устройство для нанесения жидкого проявляющего состава между лентами негативного и позитивного материала. Подача сжатого воздуха с боков предотвращает вытекание проявителя, при прохождении через ролики он равномерно распределяется между совмещенными участками. Таким образом осуществляется диффузионный перенос с негативной ленты на позитивную.
Созданная в прошлом году новая специальная репродукционная камера предназначена для фотографирования картин размером 130×230 см в масштабе 1 : 1 и представляет собой помещение размером 3,6×3,6×4,8 м, в одной стене которого вмонтирован объектив с F=1980 мм, а на противоположной — установлены кассеты с рулонной пленкой и цветной или черно-белой фотобумагой. Расстояние от площади репродуцируемого оригинала до плоскости фотоматериала приблизительно равно четырем фокусным расстояниям. Два лаборанта, работающих внутри камеры при инфракрасном освещении, сфокусировав изображение, взводят затвор и вытягивают из верхней кассеты негативную пленку. После экспонирования, во время которого автоматически включаются фотолампы, освещающие оригинал, из нижней кассеты вынимается лист фотобумаги. Негатив и фотобумага покрываются проявителем, совмещаются и протягиваются через стальные ролики. Расстелив на полу такой «сандвич», лаборанты через минуту отслаивают негатив, получая цветное изображение на фотобумаге с максимальным размером 1,2×2,3 м. Черно-белая фотография получается за 10 с. Модификация этой камеры предназначена для воспроизведения в увеличенном виде фрагментов произведений искусств.
Другая разработка — настольный аппарат «Поляпринтер слайд копир» — открывает возможность в домашних условиях моментально репродуцировать слайды с 35-мм фотопленки, одновременно получая цветной отпечаток и черно-белый негатив. Размеры цветной копии — $3^1/_4\times4^1/_4$″, а площадь самого прибора — около 30×30 см. Листовой фотоматериал собран в специальные фильм-пакеты «Поляроид», и через 60 с после экспонирования можно уже рассматривать готовый отпечаток. Принтер обеспечивает автоматическую экспозицию, возможность ручной регу-

* См. статью «Международная выставка «Связь-81». «СФ», 1981, № 12.

лировки согласования контраста отпечатка и слайда в зависимости от творческих задач и осуществления корректировки будущего отпечатка.
Аналогичный принтер разработала и фирма «Самигон». Для обеих моделей используется в качестве материала цветной фильмпакет «Поляколор-2» типа 558. Возможно использование черно-белых негативно-позитивных фильмпакетов.
Достижения одноступенного процесса фотографии широко используются и другими фирмами, разрабатывающими технику.



Новинкой прошлого года стали приставки фирмы «NPC» — МФ-9 для 35-мм малоформатных камер (см. фото) и МФ-6 — для среднеформатных. Приставка МФ-9 представляет собой оптическую систему, которая присоединяется к любой 35-мм камере, имеющей съемную заднюю крышку («Олимпус ОМ-2», «Кэнон А-1», «Никон F-3» и другие).
Нижнее основание приставки стыкуется с кассетами «Поляроид Х-70», «СВ-70». Через минуту после съемки фотограф может получить цветной отпечаток размером 5×10 см и оперативно оценить результаты предстоящей съемки на цветную пленку. Приставка МФ-6 используется с однообъективным зеркальным фотоаппаратом «Мамия RB 6×7» и фильм-пакетом «Поляроид Х-70». Единственное отличие от предыдущей приставки — это то, что изображение снимаемого объекта на фотобумаге — зеркальное.
Фирмы разных стран мира продолжают патентовать все новые модели аппаратов, использующих одноступенный процесс. Совершенствуются цветные и черно-белые фотоматериалы, растет заинтересованность в них фотографов и специалистов самого различного диапазона — все это предопределяет дальнейшее развитие моментальной фотографии.

В. АНЦЕВ

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Лирические зарисовки Валерия Генде-Роте

Окончание. Начало см. на стр. 27

число этих самых «приемов» медленно увеличивается. Так вот, лучшим будет считаться тот фотограф, который имеет в своем запасе большее число штампов и более умело оперирует ими.
«А как же творчество?» — спросите вы. «Это творчеством и называется», — отвечу я».
Вместо романтически-уклончивых «приемов» он настойчиво подсовывает «штампы», чтобы спуститься с небес на грешную прагматическую землю. Работа репортера становится как бы разновидностью художественного проектирования — набором отлаженных операций для целенаправленного запечатления определенного объекта. «Живинка» или «нежность», «душевность» или «настроение» — тоже становится зрело обдуманным приемом, операцией... Назвать их «штампом» все-таки не поворачивается язык.
«Стенка», отданная «Стеклодуву», безусловно, наибольшая удача. Автор здесь информативен, как публицист, по-репортерски «сенсационен» в самом хорошем смысле слова и вместе с тем лиричен — не заемной лирикой «живинки», а подлинным сердечным, душевным откликом.
Лирика № 2 иного толка — я бы назвал ее результатом общей авторской установки. Она проявляется даже в снимках, специально не рассчитанных, казалось бы, на это, в их сопоставлении. Лирическое чувство становится цементом, сводящим воедино, в энергичный блок, кадры, что сняты в разной манере и даже в разные годы.
Когда-то был сделан снимок могилы советского солдата неподалеку от пражского монастыря Лоретта.
Существует легенда об этом солдате — в последние дни своей жизни, слабея с каждым часом, он наслаждался звоном колоколов монастыря. Было решено похоронить его поблизости, чтобы он вечно слушал этот волшебный звон. Между тем в Лоретте необычные колокола — они снабжены специальным механизмом, установленным еще в 1694 году, и способны самостоятельно отбивать несколько различных мелодий. Может ли фоторепортер, приехавший сюда сегодня, пройти мимо этого сюжета? В результате возникает рассказ о монастыре, о легендарных колоколах — как бы цикл в цикле, лучше сказать — глава фотокниги. Сами снимки не способны дать исчерпывающую полноту информации, но когда, при минимальном авторском текстовом оповещении, начинаешь пристальнее вглядываться в эти следы истории, недавней и очень отдаленной, то прихотливые ассоциации становятся понятными — в них-то и заключен смысл лирического откровения «о времени и о себе».
Наконец лирика № 3 — она и есть, пожалуй, самое интересное. Не гарнир и не потаенная авторская установка, а расщепление повседневной реальности для излучения кванта поэзии. Раньше Валерий Генде-Роте часто выступал с так называемыми «чисто лирическими» работами. Вспомним необыкновенно популярных «Березок», «Девочку и чаек», алтайские и домбайские пейзажи.
Мне кажется, последняя выставка показала способность и, главное, растущее стремление автора к добыче лирики из визуальных фактов, необязательно толкающих на такой ход мысли, на такой режим мироощущения.
Это, прежде всего, всевозможные встречи на пражских улицах, площадях, мостах, в трамваях, в кофейнях... Очень плотный человек с кружкой пива вызывает улыбку, тем более, что фигурирует под веселым титулом «Любитель». Но заглянем чуть повнимательнее в глаза любителю — там грусть, серьезность, мудрая готовность к чужой усмешке. Бородатый силач возле юной и хрупкой девушки — чем не парафраз тициановских сюжетов о фавнах и силенах? Ан нет, и здесь подкупают нежность и доброта, разлитые в общении этих двух наверняка славных существ. Сами улицы Праги, с уклонами и изгибами, в дождь, в снег, поздним вечером, ночью, на рассвете — это в полном смысле слова фотографическое признание в любви.
И совершенно новый, неожиданный Генде-Роте встает перед нами с диковинных для традиционной Златой Праги сюжетов — эскалаторы и галереи метро, упругая грация многоэтажных махин, строгие ритмы новейшей архитектуры. Объекты таковы, что могли бы заинтересовать любого репортера, но отношение к ним, сквозящее в снимках, не репортерское, не человека, который все может снимать и все снимает одинаково умело, а человека, остановившегося в изумлении, прозревшего в этих стальных и каменных формах повторения вечных пропорций природы, округлых линий живого организма.
О жанрах, тем более о структурах персональных выставок писать почему-то не принято. А между тем это немаловажный вопрос. В данном случае экспозиция — как бы фотографическая сюита, вереница лейтмотивов в разном регистре и разной аранжировке. Дотошный аккуратист, В. Генде-Роте не пожалел тщания, чтобы отлично отпечатанные, в одинаковых, четких рамочках фотографии предстали перед зрителем не общей пестрой массой, а разделами, «стенками».
В отличие от фотокниги, где подобные разделы становятся главами, на манер обычной вербальной информации, «стенки» Генде-Роте используют чисто пространственную логику монтажа-сопоставления. Линейное чтение, неизбежное для книги, здесь отменено. Взгляд зрителя описывает ломаный овал, часто возвращаясь к исходной точке своего путешествия, чтобы в ней снова уловить нужный камертон, под который надо воспринимать остальное. Лирическая интонация всегда главенствует, но на ее основе выстраиваются смысловые сферы уже не только лирического оттенка — нас знакомят и с промышленностью Чехословакии, и с ее знаменитыми людьми, профессорами, артистами, рабочими, и с подробностями встречи с чешским зрителем советских мастеров сцены. У каждого из подобных разделов-блоков своя логика, в том числе и логика движения взгляда.
Не знаю, у меня ли одного такое ощущение, но данной выставкой опытный мастер репортажа как бы раскрылся, расковался. Кто знает, может быть, лирика и есть то самое, что «многоборец»-репортер Генде-Роте умеет на фундаменте своей универсальности «делать» лучше всего?

Возможности сменных объективов

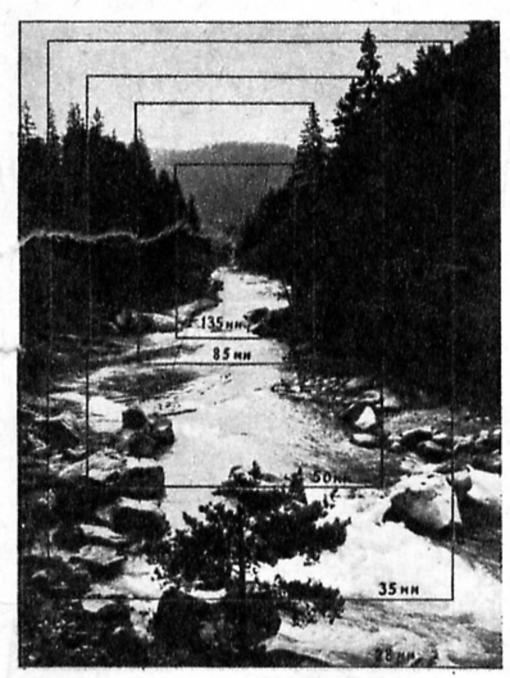


ФОТО 1. ОХВАТ ОКРУЖАЮЩЕГО ПРОСТРАНСТВА ПОЛЕМ ЗРЕНИЯ НЕСКОЛЬКИХ ОБЪЕКТИВОВ (ОТ ШИРОКОУГОЛЬНОГО — 28 мм ДО ДЛИННОФОКУСНОГО — 135 мм)

Умение применять сменную оптику — важный фактор технической и творческой стороны процесса съемки.

Набор сменных объективов с различными фокусными расстояниями предоставляет фотографу следующие возможности:

не меняя своего положения в пространстве, получать на негативе изображение предмета в разных масштабах;

приближаясь к объекту съемки и одновременно используя все более широкоугольные объективы, изменять ракурс предмета, то есть зрительное восприятие его формы;

по-разному передавать объем пространства (перспективу) в зависимости от фокусного расстояния объектива и точки съемки.

Остановимся на этих свойствах и возможностях сменной оптики более подробно.

Рассмотрим фото 1, на котором пейзаж снят с одной точки объективами с различными фокусными расстояниями. Рамками ограничено изображение, проецируемое на пленку каждым из сменных объективов.

Это свойство сменной оптики — изменять масштаб изображения — широко исполь- [illegible] ках: в ограниченном про- [illegible] больших помещениях, на [illegible] тографировании [illegible] которым нельзя [illegible] ых, птиц); раз- [illegible] оревнований и т. п., то есть там, [illegible] ческим причинам невозможно с по [illegible] объектива с нормальным фокусным расстоянием получить изображение предмета в желаемом масштабе.

Возникает естественный вопрос, почему нельзя во всех случаях съемки применять только сверхширокоугольный объектив, максимально охватывающий окружающее пространство, а потом, в позитивном процессе, увеличивать до необходимого размера нужный участок негативного изображения? К сожалению, степень увеличения в процессе фотопечати ограничена резкостью и зернистостью негативного изображения. Причина этого — как в ограниченной разрешающей способности и зернистости фотографической эмульсии негативной пленки, так и в ограниченной разрешающей способности объектива. Поэтому при съемке всегда следует стремиться к оптимальному масштабу негативного изображения.

Другая не менее важная особенность сменной оптики — возможность изменять ракурс объекта в зависимости от расстояния от него до аппарата и фокусного расстояния объектива. Действительно, если мы фотографируем какой-либо предмет, например автомобиль, широкоугольным объективом (фото 2а), то соотношение расстояний от аппарата до ближайшей и до дальней точек объекта весьма велико. Поэтому капот и радиатор двигателя на снимке переданы преувеличенно большими, а верхняя часть кабины — сильно уменьшенной. При фотографировании автомобиля длиннофокусным объективом для получения того же масштаба изображения пришлось значительно отойти от него (фото 2б), в связи с чем расстояния до ближней и дальней точек объекта съемки стали практически равны. При этом пространственные искажения формы объекта исчезли. Это свойство длиннофокусных объективов нашло свое применение в портретной съемке, поскольку чрезмерное приближение фотоаппарата к лицу портретируемого (при малом фокусном расстоянии объектива) карикатурно искажает на снимке черты лица и его пропорции. Тем не менее трансформация форм предметов с помощью короткофокусных объективов широко используется как творческий прием во многих жанрах художественной фотографии.

С этой же особенностью применения сменной оптики непосредственно связано ее третье свойство: по-разному передавать на снимках перспективу в зависимости от фокусного расстояния объектива и масштаба изображения объекта съемки. Так, если при фотографировании сохранять неизменным масштаб изображения, то с увеличением фокусного расстояния объектива размер удаленных предметов на снимках будет возрастать, а само изображение будет казаться все более плоским (фото 3а и 3б). И, наоборот, чем более короткофокусный объектив использован при съемке, тем более удаленными покажутся нам на снимках далеко расположенные предметы, тем более сходящимися — параллельные линии (например, перила моста), то есть тем более подчеркнуто будет передана перспектива.

Помимо масштаба изображения, передачи ракурса объекта съемки и перспективы, еще одна особенность отличает друг от друга изображения, проецируемые на пленку широкоугольным и длиннофокусным объективами, — глубина резко изображаемого пространства. Величина ее практически одинакова для объективов с одним фокусным расстоянием и равной светосилой, однако степень размытости изображения вне зоны резкости у длиннофокусных и короткофокусных объективов различна. Если при фотографировании длиннофокусным объективом его не сфокусировать на объект съемки, то очертания предмета на снимке превратятся в расплывчатые пятна, по которым иногда трудно узнать сам предмет. В то же время при съемке короткофокусным широкоугольным объективом подобного явления не наблюдается. Поэтому широкоугольные объективы чаще применяются в тех случаях, когда необходима высокая резкость и расположенных на переднем плане предметов, и фона.

Д. СТАРОДУБ



ФОТО 2а. СФОТОГРАФИРОВАНО СВЕРХШИРОКОУГОЛЬНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (20 мм)



ФОТО 2б. ТОТ ЖЕ ОБЪЕКТ, СНЯТЫЙ ДЛИННОФОКУСНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (135 мм)



ФОТО 3а. СФОТОГРАФИРОВАНО ШИРОКОУГОЛЬНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (28 мм)

ФОТО 3б. ТОТ ЖЕ ОБЪЕКТ, СНЯТЫЙ ДЛИННОФОКУСНЫМ ОБЪЕКТИВОМ (135 мм)



Приглашение в Потсдам

В пятый раз потсдамский фотоклуб проводит специальную выставку работ фотоклубов социалистических стран «Интерклуб». Цель выставки — расширить дружеские контакты на основе интернационализма, продемонстрировать многообразие жизни людей социалистических стран. Условия участия следующие: каждому приглашенному фотоклубу предлагается составить коллекцию на определенную тему из 15 снимков, один автор может дать не более пяти работ.

Жюри отмечает три коллекции медалью «Интерклуба» и отдельные работы специальным призом. Устроители конкурса стараются не расширять число участников (их примерно двадцать), так как количество работ не должно превышать трехсот.

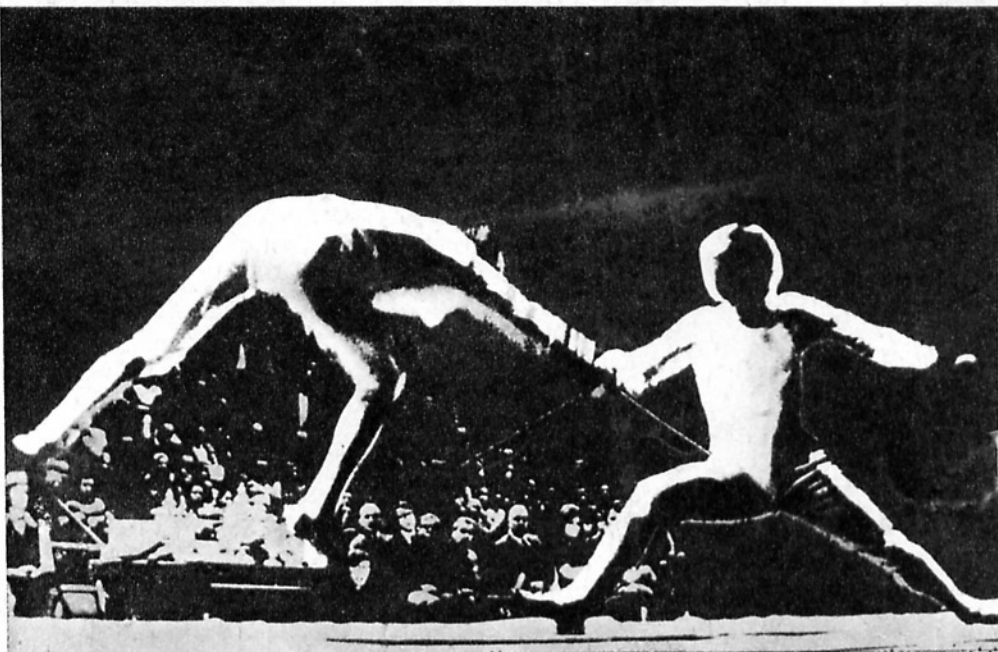
За прошедшие годы создалось ядро клубов-участников, и все они постоянно заботятся о создании коллекций высокого качества. Наиболее активные среди них — советские участники: фотоклуб «Минск» и Одесский фотоклуб. В свою очередь, потсдамский фотоклуб высылал коллекции на выставки «Фотографика» в Минске и «Фотомарина» в Одессе.

Из трех медалей на последней выставке две были присуждены фотоклубам Советского Союза — Всероссийскому фотоклубу «Кадр» за коллекцию «Север» и народной фотостудии «Радуга» (Могилев) за коллекцию «Я люблю тебя, жизнь». Третью медаль получила фотостудия «Берлин-Кёпеник» (ГДР) за серию портретов «Посмотри на меня».

Специфическая форма выставки — как коллективного творчества фотолюбителей — оправдала себя и с каждым годом совершенствуется. Выставки «Интерклуб» проводятся не только в Потсдаме, но и в других местах.

Фотоклубам, желающим участвовать в следующей выставке «Интерклуб» (1983 года), следует обратиться с письмом-заявкой в потсдамский фотоклуб по адресу: 1500, ГДР, Потсдам, Мангерштрассе, 34—36, Культурбунд.

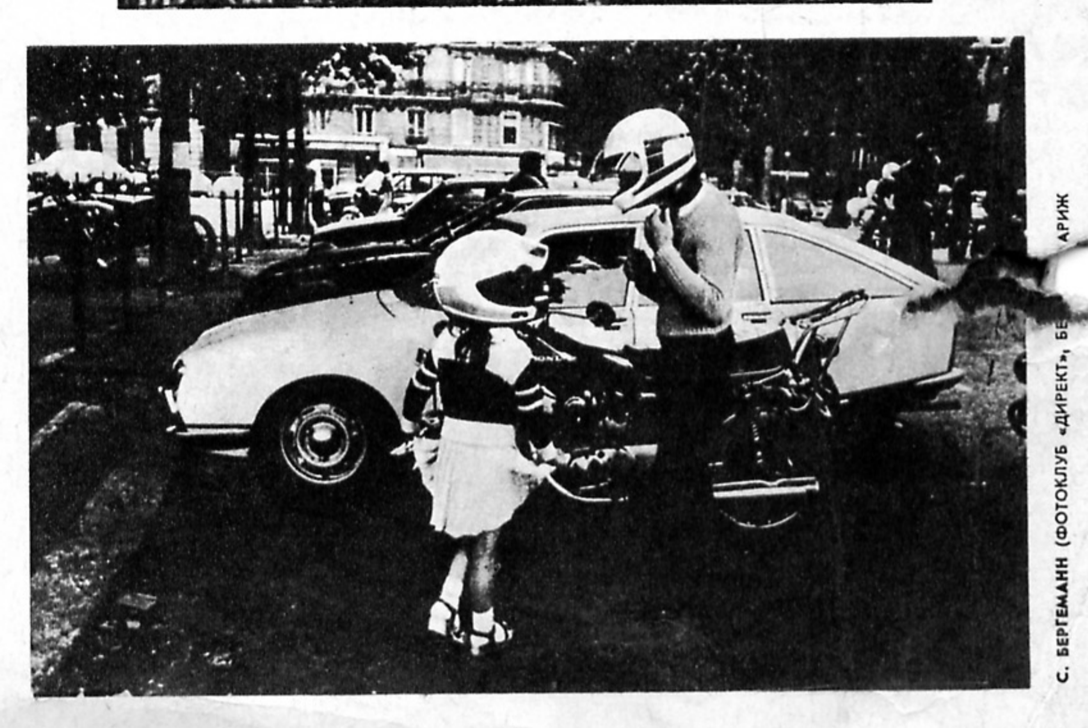
Гюнтер ВИЛЬМ,
ГДР



Л. ВИГ (ФОТОКЛУБ «МАДОМЕ», БУДАПЕШТ) МОЛНИЕНОСНОСТЬ



И. БЕНКЕ (ФОТОКЛУБ «МАДОМЕ», БУДАПЕШТ) ГОЛ



С. БЕРГЕМАНН (ФОТОКЛУБ «ДИРЕКТ», БЕ[illegible]АРИЖ